



Departamento de Filología Española

**El neopolicial chileno de las últimas décadas:
teoría y práctica de un género narrativo**

Irene Sánchez Velasco

Director: Teodosio Fernández Rodríguez

Madrid, 2010

ÍNDICE

I.	FUNDAMENTOS DEL NEOPOLICIAL	2
	<i>Los narradores hispanoamericanos ante el género policial</i>	2
	<i>Referencias necesarias al desarrollo del género</i>	43
II.	EL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO: EL CASO DE CHILE	49
	<i>Hacia una definición del neopolicial</i>	49
	<i>Mapa del neopolicial latinoamericano</i>	55
	<i>El caso de Chile</i>	73
	Los inicios del neopolicial chileno.....	86
	Consolidación de un género.....	97
	Últimas huellas	175
III.	RAMÓN DÍAZ ETEROVIC Y ROBERTO AMPUERO	195
	<i>Ramón Díaz Eterovic</i>	195
	Heredia: detective santiaguino	199
	El Santiago de Heredia	226
	Justicia <i>versus</i> ley en la serie Heredia	232
	<i>Roberto Ampuero</i>	241
	Cayetano Brulé: viajero independiente	244
	La serie Brulé	255
IV.	EL DETECTIVE PERDEDOR Y LA CIUDAD MARGINAL	268
	<i>El detective perdedor</i>	269
	<i>La ciudad marginal</i>	279
	ANEXOS	296
	BIBLIOGRAFÍA	323

I

FUNDAMENTOS DEL NEOPOLICIAL

LOS NARRADORES HISPANOAMERICANOS ANTE EL GÉNERO POLICIAL

El objetivo de este primer capítulo es recoger las bases teóricas sobre las que se asienta la nueva corriente policial latinoamericana surgida a finales de los setenta. Este sustento teórico lo han proporcionado, de manera consciente o no, a través de sus obras y reflexiones, cuatro autores fundamentales: Mempo Giardinelli, Ricardo Piglia, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. Sin embargo, cualquier estudio centrado en el género policial, aunque sea enfocado en su vertiente negra, no puede prescindir de los fundamentos teóricos legados por Jorge Luis Borges. Por este motivo se han incluido en el capítulo sus opiniones y reflexiones acerca de este controvertido género. Dentro de este apartado ocupa también un merecido espacio el español Manuel Vázquez Montalbán, cuya influencia en la evolución de la serie negra en Hispanoamérica ha sido reconocida por los propios autores hispanoamericanos. En cuanto a la presencia de Luis Rogelio Noguera, permite dar cuenta de una manifestación peculiar del género, en oposición decidida a las propuestas dominantes.

De un tiempo a esta parte se reivindica, desde diversos campos culturales, lo *freak*, lo raro, lo distinto, lo tradicionalmente marginado por la cultura institucionalizada. En el terreno literario, la llamada “narrativa de género” está de moda, al menos, entre los autores

y lectores más jóvenes. Algo muy característico que se cierne en torno a esta literatura de género, ya sea novela policial, negra, de ciencia-ficción, rosa o histórica, es el particular vínculo que se crea entre los textos y sus lectores, quienes, por cierto, suelen desarrollar fuertes redes sociales basadas en el interés compartido por determinado género, lo que, seguramente, merecería un detallado estudio desde el punto de vista antropológico.

Sin duda existe un lector de ficciones policiales que puede distinguirse del resto por su manera de acercarse al texto literario. Como dijo Borges “el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial”¹. El lector de género establece una relación de retroalimentación con la literatura de la que es devoto. Es frecuente, por tanto, que un aficionado a la lectura de estos relatos haga su personal aporte al campo literario escribiendo, a su vez, novelas policiales y a veces, también, textos que reflexionen sobre la arquitectura y la historia de lo policial, labor teórica o crítica que ese lector puede desarrollar sin contribuir al desarrollo del género con ficciones propias.

Desde luego, la confluencia del trinomio lector-autor-crítico en una misma persona constituye una constante en el desarrollo de esta narrativa. Tal fue el caso de Raymond Chandler, uno de los fundadores de la novela negra, quien no sólo legó obras memorables como *El largo adiós* o *El sueño eterno*, sino que, al mismo tiempo, hizo su aporte en el terreno de la reflexión crítica sobre un género relativamente nuevo por entonces, escribiendo el conocidísimo ensayo *The simple art of murder*². Tras Chandler, muchos otros autores posteriores se han preocupado por mirar introspectivamente el género. Entre los más importantes se cuentan, por ejemplo, los escritores franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac, quienes, juntos, escribieron célebres novelas como *De entre los muertos*

¹ “El cuento policial”, en Jorge Luis Borges, *Borges, oral*, Buenos Aires, Emecé, 1986, págs. 65-80 (67).

² Véase Raymond Chandler, *El simple arte de matar (texto bilingüe)*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1996.

(1954), pero también otros textos como *Le roman policier*³, obra de referencia en materia crítica sobre el género. Asimismo, Narcejac hizo otra importantísima aportación, ya en solitario, que fue *Una máquina de leer: la novela policiaca*⁴.

En el ámbito hispanoamericano fue Jorge Luis Borges quien, además de crear junto a Adolfo Bioy Casares la colección “El Séptimo Círculo” y escribir relatos policiales fundamentales como “La muerte y la brújula” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, contribuyó al estudio teórico a través de diversos ensayos y reseñas, en su día publicados fundamentalmente en las revistas *El Hogar* (en buena parte recopilados después en *Textos cautivos*) y *Sur*, así como en algunos prólogos (recogidos en *Biblioteca personal. Prólogos*) y en manifestaciones posteriores en entrevistas o comentarios periodísticos⁵. El conjunto de estos apuntes, dispersos pero fieles a un criterio teórico coherente, resumen la visión de Borges sobre el género policial y sus autores. Entre estas reflexiones subyace reiteradamente el profundo cuestionamiento del género, de sus raíces y de las condiciones que lo definen como tal. Confluyen en Borges sentimientos encontrados en cuanto al género policial se refiere. Por una parte, son constantes las referencias a las limitaciones del género y a su artificialidad. Por otra, es palpable el gran interés que el género y especialmente algunos de sus autores despertaron en el célebre escritor. De hecho, junto a Bioy Casares publicó una antología llamada *Los mejores cuentos policiales* (1943) y, también en colaboración, escribieron varios relatos policiales, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, con el conocido don Isidro Parodi como personaje principal⁶. No obstante, en sus últimos años, Borges declaró que se había cansado de este género aduciendo que se

³ Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

⁴ Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁵ Marta Elena Castellino, “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”, *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, 1999, págs. 89-105 (91).

⁶ Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Sur, 1942.

agotaba pronto y, de alguna manera, llegó a renegar de los cuentos de don Isidro Parodi, por su excesivo barroquismo.

Borges se interesaba especialmente por las cuestiones formales que atañían al género. En “Los laberintos policiales y Chesterton”⁷ propuso que el relato policial debería cumplir con las siguientes características: un límite discrecional de seis personajes, la declaración de todos los términos del problema (*fair play*), avara economía de medios, primacía del cómo sobre el quién, el pudor de la muerte (a Borges le desagradaba profundamente la violencia gratuita) y la necesidad y maravilla en la solución del problema. Para él, el formato por excelencia de la narración policial había de ser, por su brevedad, el relato o cuento. Desde esta perspectiva, las novelas policiales no se ciñen estrictamente al código que exige el género y contienen otras características que las alejan de éste y las acercan, la mayoría de las veces, a la novela psicológica o de caracteres. En palabras suyas:

Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son comerciales: no responden a otra necesidad que a la de llenar el volumen. En tales casos, la novela policial viene a ser un cuento alargado. En los demás, resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres.⁸

Borges justifica tales afirmaciones aduciendo que dos de los autores más representativos del relato policial, Edgar Allan Poe —al que considera fundador del género sin discusión posible, a pesar de las afirmaciones del crítico francés Roger Caillois, con quien mantuvo una larga polémica— y Gilbert Keith Chesterton, respetaron siempre el

⁷ “Los laberintos policiales y Chesterton”, en Jorge Luis Borges, *Borges en Sur 1931-1980*, Barcelona, Emecé, 1999, págs. 126-129 (127-128).

⁸ “Dos novelas policiales”, en Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets Editores, 1986, págs. 313-314 (313).

formato breve para sus narraciones. No obstante, Borges reconoce excelentes algunas novelas policiales, entre ellas, la primera en el tiempo, *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins, y dos más, fieles seguidoras de la tradición iniciada por aquella, que son *Mr. Digweed and Mr. Lumb* (1934), de Eden Phillpotts, y *The beast must die* (1938), de Nicholas Blake (obra que, por cierto, tuvo el privilegio de iniciar la colección de *El Séptimo Círculo*). Como puede advertirse, Borges prefiere la tradición anglosajona del género, a la que considera iniciadora y muy superior a la francesa. De ahí su predilección por Edgar Allan Poe, Gilbert Keith Chesterton y Eden Phillpotts, y que juzgue menores las aportaciones de Émile Gaboriau, Maurice Leblanc o Georges Simenon. Para Borges, Chesterton supera incluso a Poe, porque éste escribe por un lado cuentos fantásticos y por otro cuentos de razonamiento (los policiales), mientras que Chesterton crea cuentos a la vez fantásticos y policiales.

Con matices, enriquecen para él la tradición anglosajona Ellery Queen y John Dickson Carr, pero no son de su agrado Edgar Wallace, Dorothy Sayers (por la que siente especial animadversión), Agatha Christie y S. S. Van Dine, aunque de estos dos últimos salva alguna obra y de Sayers respeta sus antologías sobre el género.

Otra de las cuestiones sobre las que insiste Borges constantemente es que la narración policial es esencialmente *problemática*; es decir, gira en torno al planteamiento de un problema que debe resolverse mediante razonamientos lógicos. El misterio ha de ser descubierto por obra de la inteligencia, por medio de una *operación intelectual*. Según Borges,

Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género

fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia⁹.

Todo aquello que se aleje de este esquema y focalice la atención del lector en otros factores, como la violencia o la psicología, se sale de lo que él considera una narración policial. Tampoco le interesan los métodos científicos ni psicológicos para resolver el problema planteado, de ahí que defienda el proceder del caballero Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, y deteste el de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. Dice Borges:

La solución “científica” de un misterio puede no ser tramposa, pero corre el albur de parecerlo, ya que el lector no puede adivinarla, por carecer de esos conocimientos toxicológicos, balísticos, etcétera [...]. La solución que logre prescindir de esas tecnuerías, siempre será más elegante¹⁰.

Sin duda es el modelo clásico de relato policiaco basado en el juego estético-formal el que interesa a Borges. Desde luego, desprecia las manifestaciones más realistas y violentas de la vertiente negra, el *hard-boiled* y sus herederos. En medio de una coyuntura histórico-política difícil y dura, Borges se acoge a una literatura lo más alejada posible de la realidad. Así lo expresa:

Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake¹¹.

Dentro de este gusto por el juego literario, por una trama enigmática bien urdida, Borges se interesa especialmente por las narraciones que plantean el problema del cadáver en el cuarto cerrado (inaugurado también por Poe en “Los crímenes de la rue Morgue”) y,

⁹ Jorge Luis Borges, “El cuento policial”, cit., págs. 65-80 (73).

¹⁰ “How to write detective novels, de Nigel Morland”, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, cit., págs. 156-157 (156).

¹¹ “Ellery Queen, *The New Adventures of Ellery Queen*”, en Jorge Luis Borges, *Borges en Sur 1931-1980*, cit., págs. 231-232 (232).

sobre todo, por las posibles soluciones que los distintos autores han propuesto en sus obras. Entre las narraciones que han optado por este tema, Borges destaca como ingeniosas la solución de Israel Zangwill en *The Big Bow Mystery*, la de Eden Phillpotts en *Jig-Saw* y la de Gaston Leroux en *Le mystère de la chambre jaune*¹².

Si se revisan brevemente los textos policiales que nos legó Borges —que sin duda respetan la forma de relato defendida a ultranza por él mismo en sus teorizaciones—, entre los cuales se pueden citar “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La forma de la espada”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” o “Emma Zunz”, es posible afirmar que llevó lo policial a un terreno simbólico, parodió y transgredió el formato clásico dotándolo de una significación metafísica. De ahí que algunos críticos como Michael Holquist¹³ consideren a Borges iniciador del llamado “policial metafísico”. Desde esta perspectiva, Borges emplea el modelo del policial para plasmar algunas de las preocupaciones filosóficas recurrentes en su obra: la fatalidad del destino, el problema de la identidad (la noción panteísta de que un hombre es cualquier hombre implica que el héroe puede ser el traidor y viceversa), el universo como laberinto tramposo, el tiempo no absoluto sino plural y multidimensional (realidades y tiempos que coexisten), etc.

También en el ámbito hispánico, pero lejos del policial clásico del que nos habla Borges y ya dentro de la corriente que vuelve su mirada a la novela negra iniciada en Estados Unidos en los años veinte del siglo pasado, debe destacarse el ciclo de novelas de Manuel Vázquez Montalbán protagonizadas por Pepe Carvalho, de las que autores

¹² “Howard Haycraft, *Murder for pleasure*”, en *Borges en Sur. 1931-1980*, cit., págs. 265-266 (266).

¹³ Michael Holquist, “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction”, en Glenn N. Most and William W. Stowe (eds.), *The poetics of murder: Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace, Jovanovich, 1983, págs. 149-174.

hispanoamericanos como Leonardo Padura o Ramón Díaz Eterovic se reconocen deudores. Sus reflexiones acerca del género negro son, sin embargo, escasas y polémicas, y se explican por su rechazo a las clasificaciones y subdivisiones de la literatura en géneros y subgéneros. De ahí que algunos de sus artículos lleven títulos tan significativos como “Contra la novela policiaca”¹⁴ o “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”¹⁵, y que llegara a asegurar:

No creo en la literatura de género si no demuestra que es sobre todo literatura y que lo criminal en la novela criminal es una simple convención cultural [...]. La literatura de género es unidimensional y cerrada. La literatura ha de ser pluridimensional y abierta¹⁶.

Estas afirmaciones se explican dentro de su concepción de una literatura que ha de romper con los preceptos de la crítica purista y que se apoye en un “discurso cultural mestizo” libre de prejuicios y tabúes. Para Vázquez Montalbán el futuro de la literatura está en esa dimensión plural del discurso mestizo, y no en fórmulas cerradas, si bien admite la posibilidad de que desde éstas también puedan crearse obras maestras.

Vázquez Montalbán era reacio a aceptar la existencia de una novela policiaca española, básicamente por tres razones. La primera tiene que ver con la ausencia, desde su punto de vista, de aspectos diferenciales concretos, más allá del idioma, que permitan añadir el adjetivo “española” a una novela que sigue patrones extranjeros, fundamentalmente norteamericanos, y que, además, carece de una tradición consolidada. En segundo lugar, rechaza este tipo de clasificaciones porque favorecen a la crítica literaria purista, que las aprovecha para menospreciar ciertas novelas acusándolas de recuperar un

¹⁴ Manuel Vázquez Montalbán, “Contra la novela policiaca”, *Ínsula*, núm. 512-513, 1989, pág. 9.

¹⁵ Manuel Vázquez Montalbán, “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 49-62.

¹⁶ Manuel Vázquez Montalbán, “Lo criminal en la literatura criminal”, prólogo a José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991, págs. 7-10 (8).

realismo social de baja calidad. Por último, Vázquez Montalbán no quiere que sus novelas se vinculen bajo denominaciones estancas a cierta literatura comercial que tiene grandes intereses económicos y escasos intereses literarios.

A pesar de todo lo dicho, Vázquez Montalbán sí que se reconoce dentro de un grupo de escritores, como Eduardo Mendoza, Juan Madrid o Andreu Martín, que desde mediados de los años setenta, en España, apuesta por una novela con calidad literaria que “ha utilizado el desguace de los modelos de la novela negra norteamericana para revivificar la verosimilitud, la credibilidad de una posible novela aplicada a la descripción de la realidad”¹⁷. Para Vázquez Montalbán los elementos principales que definen el modelo de la novela negra son tres: la violación del tabú del tradicional “no matarás y no robarás” de la sociedad capitalista; la arquitectura de la novela basada en el desvelamiento de la realidad; y el crimen corporizado en sus causas sociales¹⁸.

Este género, al que pertenecen las novelas del detective Carvalho, nace como reacción contra la tiranía estética de una crítica formalista que considera extraliterario todo aquello que no tenga como objetivo la palabra y la “verbalidad”, y se revela como alternativa literaria al fracaso del realismo social español de los años sesenta. Se reivindica por tanto la posibilidad de continuar sin prejuicios una novela social que, además, reestablezca la comunicación y el diálogo con el lector, abandonados demasiado tiempo por una literatura ensimismada y pendiente únicamente de autocomplacerse. En palabras de Vázquez Montalbán:

La mejor aportación de la novela negra a la novela española a secas y actual ha sido el injerto de poética realista superadora de todos los realismos viciados y agotados. Después del exagerado fracaso del llamado realismo social español [...] y de la

¹⁷ Manuel Vázquez Montalbán, “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, cit., pág. 58.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 56.

sensación de nada merodeante que aportó el experimentalismo español o los simplemente lúdicos escritores de la minimalidad mediante la maximalidad verbal, la alternativa de un discurso realista revelador y distanciador, partidario de que la novela pueda enseñar a mirar y por tanto a conocer nuestra sociedad, es algo más que una excepción que confirma la regla. Representa el triunfo de la vanguardia de una sociedad lectora que no se resignó a que la literatura volviera a los dioses rectores de los suplementos literarios¹⁹.

Es precisamente en esta revitalización del género negro y en la posibilidad literaria de aplicarlo con eficacia a una realidad distinta, en el espacio y el tiempo, de la sociedad norteamericana de los años 20 y 30, donde se conforma el nexo de unión entre la concepción literaria de Vázquez Montalbán y muchos de los autores hispanoamericanos que se consideran dentro del neopolicial. Pero antes de detenernos en la consolidación de ese neopolicial latinoamericano como corriente literaria, es interesante analizar las condiciones del paulatino nacimiento de una orientación novelesca vinculada al género negro que se produjo en los años setenta en Cuba, un país que, a pesar de su aislamiento cultural por razones políticas, se convirtió en referente para otros países latinoamericanos en el hallazgo de un vía adecuada para narrar y criticar a la vez ciertas circunstancias sociales.

Uno de los primeros autores cubanos que se preocuparon por el surgimiento del policial en su país fue Luis Rogelio Noguera, quien, además de escribir una novela policial llamada *El cuarto círculo* (1976) junto a Guillermo Rodríguez Rivera, hizo su aportación al estudio teórico del género en *Por la novela policial*, ensayo publicado en 1982. Desde una posición muy politizada y afín a la Revolución, Noguera ensalzaba la capacidad cultural

¹⁹ Manuel Vázquez Montalbán, “Contra la novela policiaca”, cit., pág. 9.

de algunos escritores cubanos para adoptar un género estrechamente ligado a Estados Unidos y al capitalismo, y para expresar a través de él valores sociales diametralmente distintos. Estos autores habían adaptado la línea del policial duro norteamericano a la coyuntura cubana, a la vez que dejaban al margen el modelo de la novela problema. Nogueras consideraba decadente la vertiente “inductiva” del género, por su carácter burgués y evasivo:

El ámbito de estas novelas es tan exquisito, tan irreal, como su ideal esquema argumental: víctimas, sospechosos, criminal y detective son los integrantes de un exclusivo círculo, metafísicamente aislado del resto de la sociedad [...]. Este microcosmos separado del mundo, estará así en condiciones de plegarse a las exigencias de un problema matemático donde todas las variables están perfectamente controladas. La policía oficial nada tiene que hacer aquí; ni el hampa tampoco. El crimen es un asunto de las clases altas —este tipo de crimen: exquisito, difícil, ingenioso— y corresponde a ellas cometerlos y resolverlo. Estamos, en fin, ante el dandysmo policial²⁰.

Por el contrario, Nogueras veía lícitas las aportaciones de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain, los primeros escritores *hard-boiled*, que representaban para él la crítica a una sociedad capitalista dominada por una corrupción tal que alcanzaba también a las fuerzas del orden. Sin embargo, consideraba que esta escuela norteamericana había entrado en decadencia a partir, sobre todo, de las novelas de Mickey Spillane, degradándose hasta convertirse en un “muestrario de perversiones sexuales, de depravación criminal desembozada y de abierto y burdo anticomunismo”²¹.

Aunque Nogueras reconocía que antes de 1959 se habían publicado esporádicamente en revistas cubanas relatos de corte policial duro (algunos de ellos firmados por un tal John D. Thomas), se mostraba reticente a admitir una novela policial

²⁰ Luis Rogelio Nogueras, *Por la novela policial*, La Habana, Ediciones Unión, 1982, pág. 24.

²¹ *Ibidem*, pág. 26.

cubana de calidad no vinculada a la Revolución. Esta postura le lleva a hacer afirmaciones algo ingenuas y quizá tendenciosas como la siguiente:

Sólo en un país en revolución, con una policía verdaderamente popular y altamente calificada como la nuestra, se podía producir una literatura policial no sometida a los imperativos del mercado y libre del veneno estupidizante que muy a menudo se agazapa en las obras de este género²².

En consecuencia, para Nogueras las primeras novelas policíacas surgen en Cuba como “producto genuino de la Revolución” y gracias a la creación del concurso de obras policiales “Aniversario del Triunfo de la Revolución”, convocado por primera vez en 1971 por la Dirección Política del Ministerio del Interior (MININT). Según él esta iniciativa abrió las puertas a un buen número de autores, como Nancy Robinson Calvet, Luis Adrián Betancourt, José Lamadrid, Armando Cristóbal Pérez, Rodolfo Pérez Valero, Alberto Molina, Daniel Chavarría o José M. Santos²³.

La ronda de los rubíes (1973), de Armando Cristóbal Pérez, fue la novela que, para Nogueras, marcó las pautas del género en Cuba. Aunque ya en 1971 Ignacio Cárdenas Acuña había publicado *Enigma para un domingo*, quizá la primera novela cubana del policial duro, Nogueras restó importancia a la publicación de esta novela, a pesar de reconocerle un buen argumento y sólidos personajes, por su temática prerrevolucionaria y por su excesiva afinidad al *hard-boiled* norteamericano. Esto se entiende si se tiene en cuenta, como se ha dicho previamente, que para Nogueras sólo era verdadera novela policial aquella que iba de la mano de la revolución. La siguiente cita es muy clarificadora al respecto:

²² *Ibidem*, pág. 41.

²³ *Íd.*

[...] el desarrollo de la novela policial de un modo sistemático sólo podía producirse en un ámbito caracterizado por una doble realidad: la aparición de una policía organizada y altamente tecnificada, y un auténtico auge de la industria editorial. Este doble condicionamiento se produce entre nosotros sólo a raíz del triunfo de la Revolución socialista. Y esta determinación va a dotar a nuestra novela policial de rasgos que la distinguen raigalmente²⁴.

También en relación con el origen de la novela policial cubana, Nogueras, peca de optimismo y autocomplacencia:

[...] la novela policial cubana surge, indudablemente, como fruto de la asimilación de lo mejor de la novela policial clásica, pero también como reacción contra la decadencia de la escuela inductiva y la degeneración de la escuela “dura”. Y, por supuesto y en primer término, como fruto de nuestra propia realidad social y de los valores que ella genera²⁵.

Como se ve, los comentarios y reflexiones de Nogueras acerca de la novela policial cubana son siempre extremadamente positivos y faltos de autocrítica, hasta el punto de considerar que ésta asimiló lo mejor de ambas tradiciones sorteando las degeneraciones de una y otra. Más allá de estas consideraciones, Nogueras distingue cuatro rasgos diferenciales en la novela policial cubana:

En primer lugar, el delincuente “se enfrenta —como apunta Cristóbal Pérez— al estado revolucionario, al pueblo en el poder”. En segundo lugar, el investigador no es un aficionado, sino un verdadero policía, que representa a ese mismo pueblo. En tercer lugar, y como lógica consecuencia de lo anterior, ese investigador recibe la colaboración de las organizaciones populares de la Revolución, especialmente de los CDR²⁶. Y en cuarto lugar, no se trata en puridad de un investigador (aunque

²⁴ *Ibidem*, pág. 27.

²⁵ *Ibidem*, pág. 28.

²⁶ Los Comités en Defensa de la Revolución se crearon en Cuba en 1960. Estaban estructurados como grupos de vigilantes de ámbito local y su función era la detección de posibles movimientos contrarrevolucionarios, además de la organización de cuestiones locales como el racionamiento de alimentos, la higiene, etc.

exista el investigador-jefe como figura central), sino de un equipo, que realiza su trabajo de manera coordinada y científica²⁷.

Para Nogueras las novelas policiales cubanas son en rigor “policiales” ya que los investigadores que las protagonizan son policías, que además representan la “justicia legalmente constituida” y merecen ser objeto de valoración y admiración por su “moral intachable”, a diferencia de la policía corrupta e incompetente que aparecía en las novelas norteamericanas y de los exquisitos detectives de la novela problema, cuyas investigaciones criminales respondían a un mero *hobby*. Por esta razón, Nogueras califica a la novela policial clásica de “novela parapolicial”²⁸.

Por último, es interesante señalar que Nogueras le otorgaba a la novela policial cubana —como, por otra parte, era frecuente en la política cultural de los países de ámbito socialista— una misión didáctica y educativa que debía “ahondar en las causas de la criminalidad, social y psicológicamente”²⁹, aunque sin olvidar su función lúdica. De este modo, eran inadmisibles para él las novelas en las que el criminal, que había atentado contra los intereses del pueblo, quedara sin castigo como en la novela *La promesa*, de Friedrich Dürrenmatt, a la que considera “antipolicial” por este motivo.

Otro de los afamados escritores hispanoamericanos que han dedicado buena parte de su tiempo al género policial es el argentino Ricardo Piglia. Junto a sus admiradas y exitosas novelas *Respiración Artificial* (1980) y *Plata quemada* (Premio Planeta 1997), se encuentran diversos documentos que plasman las reflexiones y el interés de Piglia por este género. Asimismo, y como ya hicieran otros antes, Piglia asumió, al comienzo de la década

²⁷ Luis Rogelio Nogueras, *Por la novela policial*, cit., pág. 28.

²⁸ *Íd.*

²⁹ *Íd.*

de los setenta, la dirección de una colección de novela negra. Se trataba de la llamada Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo, en la que se publicaron obras de los clásicos norteamericanos.

Las reflexiones teóricas de Piglia parten de la siguiente premisa: “sólo existen dos grandes historias posibles: o contamos un viaje o contamos una investigación. Así el escritor es Ulises o es Edipo”³⁰. Su postura ante el género policial se acerca bastante al pensamiento de Borges; Piglia también muestra gran interés por la estructura profunda del relato policial y sus consecuencias literarias. Al igual que Borges, Piglia considera que el policial se origina en la tensión entre crimen y relato; este género se construye a partir de la paradoja existente entre el crimen que tiende a ocultarse y a permanecer en el más absoluto mutismo y el relato que, por el contrario, trata de contar y sacar a la luz lo ocurrido³¹. Y también del mismo modo que Borges, Piglia sitúa el origen del policial en el relato “Los crímenes de la rue Morgue” de Poe, pero va más allá y equipara la importancia que tuvo ese cuento en el desarrollo del policial clásico con el alcance del cuento “Los asesinos” de Hemingway en el *hard-boiled*³² estadounidense:

En esos dos matones profesionales que llegan a Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen “por encargo” que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura, en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanuncian la historia de la novela de enigma³³.

³⁰Ana Solanes, “Ricardo Piglia: «uno escribe para saber qué es la literatura»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 681, marzo 2007, págs. 133-144 (134).

³¹Ricardo Piglia, *Crímenes Perfectos. Antología de relatos*, Buenos Aires, Planeta, 1999, págs. 7-8.

³² Los calificativos “hard-boiled” o “tough” se aplican en la tradición anglosajona a autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, que en los años veinte y treinta del siglo XX hicieron evolucionar el policial hacia su vertiente más dura y crítica con la sociedad. Esta clase de novelas se conocen en francés como “roman noir” y en español como “novela negra”.

³³ Ricardo Piglia, “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, págs. 67-70 (67).

No obstante Piglia no está de acuerdo con Borges en algunos puntos y, por ejemplo, afirma que las novelas de serie negra no pueden ser leídas desde la óptica del policial clásico puesto que, desde esta visión, serían malas novelas policiales (como, de hecho, así lo creía Borges). Según Piglia, la omnipotencia del pensamiento racionalista y la abstracción se pierden en una ficción cuyo criterio primordial es el devenir de los acontecimientos, el encuentro con los hechos reales, muchas veces salvajes e irracionales y que no responden a explicaciones lógicas. El detective aparca la razón pura y se agarra a la verdad de la experiencia. La serie negra desplaza el mito del enigma, “en estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen”³⁴. En este sentido para Piglia “el policial norteamericano se mueve entre el relato periodístico y la novela de enigma. La figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real, es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana”³⁵.

Pese a sus intentos por mantenerse independiente y desmarcado de cualquier encasillamiento en una determinada corriente literaria, Piglia supuso un modelo a seguir para algunos autores del neopolicial latinoamericano. Especialmente para aquellos que se alejan, como él, de los cánones formales. Piglia considera que solamente ha escrito un cuento policial, “La loca y el relato del crimen”, y entiende que en otras de sus obras se ha

³⁴ Ricardo Piglia, “Lo negro del policial”, Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, Buenos Aires, La Marca, 1992, págs. 55-59 (56).

³⁵ Ricardo Piglia, “Sobre el género policial”, cit., pág. 69.

limitado a tomar el género como un punto de referencia, sin ajustar estrictamente sus textos al canon³⁶. En este sentido, se explica a continuación:

Yo creo que el modelo del relato como investigación no supone ni exige que el investigador sea un policía o un detective, ni que esté investigando un crimen o un delito. El modo de investigación puede servir para construir relatos donde la investigación tenga otra función; no hay que asimilar “investigación” con “resolución del crimen”. Entonces, para mí, el género policial ha funcionado como una estrategia narrativa fundada, básicamente, en la idea del relato como investigación³⁷.

En esta línea, Piglia estima que son más productivas, actualmente, las novelas hispanoamericanas que ligen el género a formas experimentales³⁸. Esto puede unirse, en parte, a su apreciación de lo difícil que es traducir, o transportar, una figura tan anglosajona como la del detective. Piglia considera que en Hispanoamérica este personaje siempre funciona como una figura un poco excéntrica. Por esta razón le parecen adecuadas las soluciones de Borges, “inventar una ciudad para poder poner ahí un detective verosímil”, o la de Osvaldo Soriano, “traer directamente a Marlowe como detective”³⁹.

Quizás ese enfoque experimental es algo que no comparten muchos de los autores neopoliciales más canónicos. Sin embargo, la importancia que Piglia otorga al reflejo de las relaciones sociales, y al crimen como espejo de la sociedad en la serie negra, así como la concepción de la novela negra norteamericana como literatura social, nacida en circunstancias históricas muy particulares (la crisis económica de los años 30, la corrupción política, el gangsterismo...), y como “novela capitalista”, en el sentido de ser una narración ligada a una realidad materialista en la que el dinero es el eje en torno al cual ruedan los

³⁶ Clemens A. Franken Kurzen, “Ricardo Piglia habla acerca del género negro”, *Libros & lectores*, año 1, núm. 2, abril-junio de 2003, págs. 81-90 (84).

³⁷ *Íd.*

³⁸ *Ibíd.*, pág. 90.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 88.

componentes principales de la ficción dura (el detective trabaja por un sueldo y el crimen suele esconder una motivación económica), lo acercan significativamente a las bases teóricas del neopolicial. Citas como la siguiente así lo demuestran, y es lícito pensar que muchos autores del neopolicial la suscribirían:

Sin tener nada de Brecht —salvo, quizás, Hammett— estos autores deben, creo, ser sometidos, sí, a una lectura brechtiana. En ese sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, decía Brecht, y en esa pregunta está, —si no me engaño— la mejor definición de la serie negra que conozco⁴⁰.

Como en Ricardo Piglia, en el también argentino Mempo Giardinelli —otra referencia obligada para el policial latinoamericano— se concreta el trinomio lector-autor-teórico de ficciones policiales. Como autor, es reconocida su novela *Luna caliente* (1983), y como lector y teórico, su obra *El género negro vol. I*⁴¹, donde se recopilan una serie de artículos, publicados con anterioridad en la prensa mexicana, que revisan la definición y características del género, sus orígenes y evolución, y las obras y autores más destacados. Posteriormente publicó un volumen llamado *El género negro: ensayos sobre literatura policial*⁴² en el que profundizaba en su estudio y añadía un significativo capítulo sobre la novela negra en Hispanoamérica.

Giardinelli distingue dos categorías en el género policial: la novela clásica y la novela negra propiamente dicha. Dentro de esta última, a su vez distingue entre la novela de acción con detective como protagonista, la novela del criminal y la novela de la

⁴⁰ Ricardo Piglia, “Sobre el género policial”, cit., pág. 70.

⁴¹ Mempo Giardinelli, *El género negro vol. I*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

⁴² Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

víctima⁴³. Los comentarios de Giardinelli sobre el género fueron claves para la construcción de la base teórica del neopolicial latinoamericano. El argentino es uno de los primeros en reconocer y “defender” el componente social y la capacidad crítica de la novela negra. Su reflexión parte de que la buena novela negra no se plantea hacer crítica social, sino que ésta es una consecuencia indirecta de la visión sociológica que la novela negra aporta⁴⁴. Según él “la novela negra impregna hoy en día la vida cotidiana; tiene acaso las mejores posibilidades de reseñar, lo quiera o no, los conflictos político-sociales de nuestro tiempo”⁴⁵. También incide en la índole popular del género —rasgo definitorio del neopolicial latinoamericano para Paco Ignacio Taibo II, como se verá—: afirma Giardinelli que esta literatura es de “consumo masivo”, y esto lo confirma el hecho de que, según él, “no hay libros (salvo la Biblia) que hayan sido más leídos, traducidos y reimpresos que los del género negro”⁴⁶. La novela negra recupera para Giardinelli la acción de las novelas de aventuras: de hecho considera que este género le debe mucho a la literatura del *Far West* como épica aventurera. Por “el predominio del diálogo, la acción vertiginosa y una ironía constante y corrosiva”⁴⁷, Giardinelli considera, al igual que Piglia, que resulta fundacional el estilo narrativo de Hemingway en cuanto a la serie negra se refiere.

Giardinelli es uno de los pocos autores que se ha internado en la búsqueda de rasgos peculiares de la novela negra o neopolicial latinoamericana y sus rasgos diferenciales respecto a la escuela norteamericana de la que deriva. Quizá la razón de esta carencia crítica se encuentre en el juego que implica, en las dificultades para encontrar la diferencia, labor que sin duda conlleva una tarea ardua, a veces tediosa, que a menudo despierta en el

⁴³ Mempo Giardinelli, *El género negro vol.I*, cit., pág. 23.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 225.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 15.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 25.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 32.

crítico el temor a no hallar el rasgo que otorga verdadera personalidad a una nueva corriente literaria, como es en este caso el neopolicial latinoamericano. Es relativamente sencillo agrupar a una serie de autores y obras y establecer ciertas características comunes, pero no parece serlo tanto encontrar verdaderos rasgos definitorios que concedan entidad al grupo y lo distancien de sus influencias más sólidas.

En el estudio comparativo que lleva a cabo Giardinelli entre la escuela negra norteamericana y la hispanoamericana, se establece en primer lugar lo coincidente: las influencias más notables de la “norteamericanidad” se encuentran en los temas (violencia, crimen, corrupción, racismo, dinero, poder), en el crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y verosimilitud de los diálogos y la posibilidad de representación dramática de esta narrativa⁴⁸. Giardinelli observa que estas características no son exclusivas del género negro, pero sí lo son una visión sociológica que conecta con la crítica social y esa “intrínseca confianza en las posibilidades correctivas del sistema”⁴⁹. Precisamente esta última característica está ausente en las narraciones policiales hispanoamericanas.

Giardinelli destaca que las influencias norteamericanas presentes en la narrativa latinoamericana se justifican en tanto y cuanto los escritores latinoamericanos contemporáneos han sido lectores fanáticos o habituales de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross Macdonald, Chester Himes, Jim Thompson, Horace McCoy, David Goodis, Ed McBain, etc. Al mismo tiempo señala que autores latinoamericanos como Rodolfo J. Walsh, Juan Sasturain, Juan Martini, Osvaldo Soriano, Rubén Tizziani, Poli Délano, Ramón Díaz Eterovic, Rafael Bernal, Paco Ignacio Taibo II..., “han sabido adaptar el estilo, la manera de mirar a la sociedad y las formas narrativas, pero aplicados a la propia

⁴⁸ Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, cit., pág. 242.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 243.

idiosincrasia”⁵⁰. Para Giardinelli muchos de los temas tratados por los latinoamericanos se abordan de manera sustancialmente diferente de la escuela negra norteamericana, por ejemplo,

la obsesión por el dinero no se observa como determinante en la literatura latinoamericana, y tampoco en nuestra narrativa policial. No se podría decir que los relatos de Sinay, Díaz Eterovic o Taibo II tengan a la posesión de dinero como la motivación de sus personajes.

Y es que por tratarse de sociedades tan diferentes, la influencia de la novela negra de los Estados Unidos es notable en los modos de narrar pero no en las motivaciones de las historias narradas. Si el núcleo en los autores del norte es el dinero mismo, en los del sur el núcleo está en las diferencias sociales que provoca la tenencia —o carencia— de dinero⁵¹.

Para Giardinelli la diferencia en torno al tratamiento de un tema como el dinero (tema capital y heredado de la serie negra norteamericana) se encuentra en que, en la narrativa hispanoamericana, se aborda desde la perspectiva de la problemática e injusta distribución de ese dinero.

Otro tema abordado de manera distinta desde la corriente hispanoamericana es la actitud de los protagonistas frente a la corrupción (policial, política, económica o moral) y su relación con el poder. Para Giardinelli el norteamericano está sumido en una soledad trágica proporcionada por una sociedad devastadoramente individualista; por el contrario, el protagonista latinoamericano no se siente tan aislado y comparte, aunque sea desdichado, un destino común con aquellos que viven en sus mismas circunstancias. Por otro lado, el norteamericano, educado en esa sociedad individualista pero que promueve una sólida confianza en su modelo político y social, mantiene siempre la esperanza del cambio y la capacidad regenerativa de su sistema, mientras que es casi imposible encontrar un detective

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 246.

⁵¹ *Ibidem*, págs. 247-248.

protagonista de una novela negra hispanoamericana que confíe en el sistema de su país. Como apunta Giardinelli, “casi nadie confía en el poder establecido, más bien se vive en constante sublevación frente a él”⁵². Hay por tanto, en la narrativa hispanoamericana de serie negra, una rebeldía arraigada frente al sistema y un mayor escepticismo frente al cambio. La actitud individualista y la audacia personal no sirven para el hispanoamericano, que necesita de una colectividad y un impulso social organizado. Según Giardinelli, el detective norteamericano es un héroe individualista, mientras que el latinoamericano se desenvuelve en una situación colectiva en donde el mérito personal deja de tener importancia. De este modo infiere que “la escritura en Hispanoamérica no es sólo un problema estético, sino también ético. Por eso el escritor hispanoamericano suele estar tan involucrado en asuntos literarios que atañen a su sociedad”⁵³.

La literatura norteamericana ha tratado de encontrar su identidad ignorando su historia precedente y la influencia de la literatura europea; por el contrario, en la literatura latinoamericana es bien conocida la búsqueda de la identidad en lo pasado, en las culturas ancestrales. Para Giardinelli:

En esa literatura [la norteamericana] es como si no existieran ni la historia ni la prehistoria de la sociedad. No existe una interpretación valorativa de los antecedentes políticos, económicos y sociales que han llevado a los Estados Unidos a ser lo que son. En el género negro también está presente la idea, tan común en los norteamericanos, de creer que el mundo es su país, su provincia, su ciudad o su suburbio. En cambio, en los personajes de la narrativa policial latinoamericana la situación es diversa: en cualquiera de nuestros autores se encuentra todo tipo de claves políticas y sociales. En nuestra literatura es inevitable la indagación sobre

⁵² *Ibidem*, pág. 251.

⁵³ *Ibidem*, pág. 255.

nuestra identidad, y siempre aparecen los marcos históricos de la literatura y de la realidad social.⁵⁴

Ante el creciente desarrollo de la novela negra latinoamericana, sobre todo a partir de los años setenta, Giardinelli propone algunas razones que justifican este interés de los escritores latinoamericanos por el género:

- a) No consideran que la ficción policial sea un lujo para un público sofisticado;
- b) No creen que sea un tipo de literatura que evita el contacto directo con la realidad, sino que al contrario, la incorpora plenamente;
- c) No sólo no admiran y aceptan menos a la fuerza policial y al poder de la justicia, sino que los temen, los cuestionan y los detestan; y
- d) no se desaniman por eso, sino que están embistiendo contra eso con obras variadas, desmañadas o perfectas⁵⁵.

Para Giardinelli no se entendería que un escritor latinoamericano del postboom escribiera policial clásico, la coyuntura y la idiosincrasia le “obligan” a hacer policial negro, duro. En América Latina no se confía en el rol policial ni en la “ley” que rige el *american way of life*, sino que se cuestiona y se critica su función de mantener el *statu quo*, de conservar el orden injusto que imponen los poderosos.

Otra de las más importantes aportaciones al estudio del desarrollo del género en Hispanoamérica la constituyen los ensayos que el cubano Leonardo Padura escribió en 1996 y que reuniría en la obra *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, publicada en el año 2000. En el citado estudio, Padura lleva a cabo una relectura de la evolución del género policial en la que destaca la transformación de la “contralógica estética” de la novela policial clásica, que “aun siendo hija de esa circunstancia específica que entraña la

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 259.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 263.

modernidad industrial y el culto a la razón se acercaba más al antirrealismo”, y que, aun “sin renunciar a lo verosímil, siempre proponía un juego ideal con la realidad”⁵⁶. Esa contralógica estética continuará, pero de modo distinto, en los años treinta del siglo XX cuando ciertos autores —Chandler, Hammett— introduzcan el realismo en la literatura policial norteamericanos. Este cambio nace de una coyuntura histórica particular y está determinado también por “una corriente de literatura realista y social que entonces se creaba en el país por autores como Hemingway, Sinclair Lewis, Carson McCullers, Upton Sinclair, Steinbeck y Dos Passos”⁵⁷. Para Padura la nueva contralógica estética de la escuela negra norteamericana, también llamada *hard-boiled*, contiene la paradoja de apostar por el realismo cuando las más novedosas literaturas de entonces, entre ellas las vanguardias, proponían un antirrealismo renovador que diera espacios a la fantasía, a la magia, etc.

Padura insiste en que la literatura policiaca llega tarde a la narrativa hispanoamericana y que sigue —y no podría ser de otro modo— una evolución a contracorriente. La ficción criminal aparece primero, en torno a la década de los sesenta, como crónica periodística —es de suponer que Padura se refiere a obras testimoniales como la de Rodolfo Walsh—, y elude posturas posmodernas propias de la época al optar por una “contracultura definitivamente politizada, participativa, corrosiva y rebelde”⁵⁸. Sin embargo, pronto el neopolicial adquiere, según Padura, ciertas características del arte posmoderno:

Su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los

⁵⁶ Leonardo Padura, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana, Ediciones Unión, 2000, pág. 122.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 123.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 137.

discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma⁵⁹.

Padura, cuya tetralogía *Las cuatro estaciones* —compuesta por *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998)— se considera un referente importante dentro del neopolicial latinoamericano, adoptó una óptica menos politizada que la de Noguera para analizar también el caso cubano y distinguir la novela “policiaca revolucionaria”, cultivada en las décadas de los setenta y ochenta, de la novela policial de la Cuba de los noventa. Para él la novela policial que surgió en Cuba en los setenta efectivamente tenía rasgos diferenciales y se apartaba de la evolución del género que se dio en el resto de países iberoamericanos, pero no por los factores que había apuntado Noguera, sino porque esta narrativa había surgido como iniciativa de un gobierno que la utilizaba en beneficio propio. Padura entiende que una narrativa que por su misma condición ha de proponer una actitud crítica hacia el poder, no debe nacer de la convocatoria de un premio estatal, ser promovida y financiada por el Ministerio del Interior, ni constituir uno de los sectores privilegiados por la política editorial del país. De este modo, Padura critica que en Cuba este género “traía como marca de nacimiento una función ideológica reafirmativa”⁶⁰. Tanto es así que se suma a la opinión de la crítica que considera nefastos los primeros años de la década de los setenta (el llamado “quinquenio gris”) e incluso la década entera (“década negra”), en la que, dice Padura, “nace, crece y hasta se agota el modelo de novela policiaca revolucionaria, debido a las estrechas coordenadas artísticas en que debió moverse”⁶¹.

⁵⁹ *Ibidem*, págs. 137-138.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 151.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 152.

Padura destaca el hecho de que la novela policiaca revolucionaria surgiera precisamente en el momento en que la política cultural se endureció de manera notable. Tras el caso Padilla⁶² y la celebración del Congreso de Educación y Cultura de 1971, se inició en Cuba el llamado proceso de “parametrización”, que regulaba la actividad creadora de los artistas e incluso su comportamiento privado (se investigaban sus ideologías y hasta sus orientaciones sexuales), y por el cual muchos escritores fueron excluidos de la actividad intelectual. Algunos de los autores que menciona Padura como marginados por la parametrización son José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Pablo Armando Fernández, Jesús Díaz, Antón Arrufat, Norberto Fuentes, Miguel Barnet y Eduardo Heras León. Como apunta Padura, es significativo que sea en este contexto en el que aparecieron “un premio y una narrativa, cuya filiación revolucionaria y socialista quedaba establecida desde las bases de la convocatoria del concurso”⁶³.

Para Padura no es casual que se fomentara desde los ámbitos culturales cercanos al poder el modelo de novela de enigma como cauce de escritura, puesto que éste permitía a los autores afines al régimen castrista utilizar el esquema conservador y maniqueísta del bien frente al mal, algo inherente en el policial clásico. De esta manera podían representar “el bien” a través del rol policial servidor del Estado y su sistema, y contraponerlo al “mal” de la delincuencia contrarrevolucionaria y las ingerencias imperialistas norteamericanas. No obstante, Padura salva algunas obras de aquella década negra por su valor literario, como *Joy*, de Daniel Chavarría, *Y si muero mañana*, de Luis Rogelio Nogueras, o *Con el rostro en la sombra*, de Ignacio Cárdenas Acuña.

⁶² El 20 de marzo de 1971 el poeta Heberto Padilla (1932-2000) fue detenido y encarcelado bajo la acusación de haber realizado actividades subversivas contra el Gobierno Revolucionario. Su caso provocó fuertes reacciones entre los intelectuales de todo el mundo, que se declararon en contra o a favor del gobierno castrista.

⁶³ Leonardo Padura, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, cit., pág. 151.

Padura critica las novelas cubanas de estos años porque se agotaban en su fidelidad ciega al esquema arquetípico, y alaba, por el contrario, la actitud “desacralizadora ante el género” y la apertura a los cambios que trae la posmodernidad de los autores de otros países hispanoamericanos. Dice el autor cubano:

De este modo, con su perspectiva conservadora y afirmativa —en lo artístico y en lo ideológico, como ya se ha dicho—, con una calidad literaria muchas veces lamentable y, sin embargo, ampliamente promovida y editada, la novela policial revolucionaria se mantuvo ajena a las innovaciones genéricas que se estaban fraguando en el concierto universal y en el iberoamericano en particular⁶⁴.

Con cierto escepticismo Padura observa que hacia finales de los ochenta y a partir de la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos, que promovió el contacto con escritores internacionales, existe un punto de inflexión para la narrativa policial cubana: una crisis de conciencia ante las limitaciones en las que se había caído podía ser el punto de partida para el cambio hacia una nueva literatura negra. Aunque en el momento en que escribía esto, en 1996, Padura se mostraba pesimista respecto a la posibilidad de esta renovación, el paso del tiempo confirmaría que el cambio de hecho se produjo.

Se puede afirmar que Leonardo Padura es figura esencial, junto a Mempo Giardinelli, Ricardo Piglia y Paco Ignacio Taibo, en el desarrollo teórico de las bases que sustentan las nuevas corrientes policiales latinoamericanas. El autor cubano reafirma la cualidad de crítica social de la novela policiaca iberoamericana, que “va creando su propia mitología y sus espacios”, y señala que “es una de las modalidades literarias con mayores aptitudes para

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 155.

reflejar ese lado oscuro de la sociedad que es cada vez mayor, como si la oscuridad fuera su destino. Y a un destino negro bien le viene una novela negra”⁶⁵

Para cerrar estas referencias a críticos que son también escritores y que ocupan un lugar de privilegio en relación con el relato policial latinoamericano, es necesario resaltar el papel desempeñado por Paco Ignacio Taibo II, papel fundamental para el asentamiento de las bases teóricas que otorgan entidad a una corriente relativamente reciente, nacida al final de los años setenta. El término “neopolicial”⁶⁶, al que posteriormente se le añade el calificativo “latinoamericano”, aparece por primera vez de la mano de ese escritor, periodista e historiador astur-mexicano⁶⁷, a quien se considera desde 1976, con la publicación de su primera novela *Días de combate*, el iniciador y principal promotor de esta nueva opción literaria.

El origen del neopolicial latinoamericano y su propagación responde a un interés meditado y consciente de Taibo II por aprehender, revitalizar y transgredir un género de tradición sólida en ámbitos anglosajones pero escasa en Hispanoamérica. María Paz Balibrea-Enríquez considera decisivo el compromiso activo de Taibo II en el origen del neopolicial y en su consolidación como nueva corriente narrativa:

Su labor de promotor del género neopoliciaco ha sido primordial: campañas a favor de la proliferación del neopoliciaco; múltiples declaraciones a la prensa y apariciones públicas; ayuda a la organización y participación en congresos que reúnen a sus cultivadores. Así es mayormente como se ha ido creando la conciencia de que existe un género policiaco mexicano: mediante la repetición de sus características, la de los nombre de sus cultivadores y la de sus reuniones en congresos y coloquios. Como consecuencia, la determinación de la pertenencia al

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 157.

⁶⁶ Se utilizan indistintamente neopolicial y neopoliciaco de la misma manera que los adjetivos policial y policiaco.

⁶⁷ El autor firma con el “II” para diferenciarse del primer Taibo, su padre, también escritor. A veces puede aparecer citado como PIT II.

grupo de los escritores neopolicíacos, ha dependido mucho menos de la conformación a una cierta fórmula que constituiría el género, que de la cercanía al círculo que Taibo II ha fundado.⁶⁸

Se desprende de esta cita que Balibrea-Henríquez encuentra cierto componente de artificio en la creación del neopolicíal. No obstante, la consolidación de una nueva corriente literaria no puede darse sin la existencia real de elementos literarios innovadores y transgresores, sin que esto entre en conflicto con el hecho de que todo movimiento cultural se difunde mejor si goza de un apoyo mediático y publicitario. Si bien es cierto que la labor de Taibo II, al participar activamente en el panorama cultural mexicano, ha sido crucial en el desarrollo del neopolicíaco, y que éste ha recibido apoyo de una parte de los que conforman ese panorama, también es verdad que otra parte, el sector tradicional que defiende una Cultura elitista y que es en realidad el que mayor poder mediático detenta, no sólo no ha favorecido la nueva literatura policiaca sino que la ha despreciado por su carácter popular. En el mismo sentido, no se puede valorar la pertenencia o no de un autor a una corriente literaria atendiendo sólo a su coyuntura personal.

A lo largo de múltiples entrevistas, artículos y en parte de su obra literaria, Taibo II ha ido sentando las bases teóricas de esta nueva corriente. Las claves que propone son las que configuran, al menos en parte, la poética del neopolicíal y lo que sería, en palabras de Balibrea-Henríquez, “el discurso del neopolicíaco”. La postura de Taibo II a la hora de abordar el género policiaco es la siguiente:

¿Cuáles son para mí las principales características de la novela negra? Una explicitud sociológica mucho más potente, un proceso de experimentación literaria y de ruptura de los estereotipos y de la tradición genérica, una visión política mucho

⁶⁸ M. Paz Balibrea-Enríquez, “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano”, *Confluencia*, vol. 12, núm. 1, otoño 1996, págs. 38-56 (40).

más áspera y explícita que la que hubo jamás, una revisión de la ciudad como personaje central pero mucho más potente (...) un profundo sentido del humor negro en la narrativa, y muchos elementos de límite, de locura, de magia irracional partiendo del realismo.⁶⁹

En el nacimiento del neopolicial intervienen para Taibo II varios factores que lo caracterizan y otorgan personalidad: el contexto histórico, político y social; el espacio urbano; el objetivo de hacer una literatura popular capacitada para transformar y la confluencia de intereses por el género negro y el de aventuras. El primer factor, el contexto histórico, político y social, puede considerarse como el punto de partida sobre el que se asienta el surgimiento del neopolicial. A finales de la década de los sesenta, tras el triunfo de la revolución cubana, el optimismo en defensa de unos ideales sociales y revolucionarios está en pleno auge. Sin embargo, este espíritu utópico pronto se tornará en desengaño para México a raíz de un hecho concreto: la matanza de estudiantes en Tlatelolco en 1968⁷⁰. Como continuación al *mayo francés* y a la *primavera de Praga*, se organizó allí un fuerte movimiento estudiantil que se solidarizaba con Vietnam, protestaba por los fracasos del sistema, el autoritarismo y los abusos de la policía, defendía las libertades democráticas y reclamaba la libertad de los presos políticos. Las movilizaciones desembocaron en una huelga general de universidades. El gobierno de México, presidido entonces por el priísta Gustavo Díaz Ordaz, temía que se enturbiara la imagen externa sobre el país, que ese año era foco principal de atención por su condición de sede olímpica, y ordenó al ejército reprimir cualquier acto convocado por el Consejo Nacional de Huelga (CNH). Hasta tal punto llegó la violencia para sofocar los actos estudiantiles que el 2 de octubre, durante un

⁶⁹ Carla Fernández, "Entretien avec Paco Ignacio Taibo II", *Caravelle*, núm. 70, 1998, págs. 277-286 (281).

⁷⁰ Véase Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, Era, 1971; Paco Ignacio Taibo II, *68*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006; Carlos Fuentes, *Los 68: París, Praga, México*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.

mitin organizado por el CNH en la Plaza de las Tres Culturas en el barrio de Tlatelolco, se ordenó al ejército disparar contra los allí reunidos desencadenándose así una verdadera masacre. Aunque los datos oficiales solo confirmaron treinta y cuatro muertos, hoy se calcula que la cifra superaría los trescientos fallecidos. Después de la matanza cientos de estudiantes fueron detenidos y la huelga desconvocada.

Para Taibo II, participante directo del 68 y “amorosamente endeudado con aquellos cuatro meses de demencia del año mágico”⁷¹, lo ocurrido significó, según sus propias palabras, el relanzamiento de una generación de estudiantes sobre su propia sociedad⁷², y marcó profundamente su trayectoria como escritor: “Yo quería hacer una novela social y contar mis experiencias como náufrago del 68, y lo que más se acercaba a mi punto de vista era la novela policiaca”⁷³. Su literatura no es entendible desligada de los principios defendidos en Tlatelolco, y de aquel suceso nació en parte su necesidad urgente de encontrar una nueva literatura comprometida socialmente y con potencial de transformación. Taibo asume su labor literaria como un proyecto moral:

Cuando se vive en una sociedad en la cual los límites de la ley y el orden no existen, o más bien sí existen pero son tan sutiles que generalmente son intercambiables, en una sociedad en la que el abuso del poder, el desastre de la legalidad, la tensión social es tan potente, ¿de qué demonios iba uno a escribir? Yo llegué a la novela negra a partir de la idea de que era un género mayor literariamente hablando, de que ofrecía la posibilidad de hacer un retrato profundo de la sociedad mexicana (...)⁷⁴

⁷¹ Paco Ignacio Taibo II, *68*, cit., pág. 30.

⁷² *Ibidem*, pág. 57.

⁷³ Vicente Francisco Torres, “Dice Taibo II”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 67, julio-septiembre 1988, págs. 160-163 (161).

⁷⁴ Carla Fernández, “Entretien avec Paco Ignacio Taibo II”, cit., págs. 277y 278.

El 68 y el posterior rumbo que tomará el panorama político de algunos países hispanoamericanos, como Chile o Argentina, generarán un sentimiento de desencanto entre muchos de los escritores de la generación heredera del *boom*, lo que, inevitablemente, se verá reflejado en sus obras. La desilusión política sumada al deseo de contar la verdadera realidad social y de recuperar la historia desvirtuada por los discursos oficiales conforman las bases del neopolicial. Mejor que ningún otro, el género negro a la manera de los escritores estadounidenses *hard-boiled* ofrecía la posibilidad de volver a crear una nueva literatura social latinoamericana.

Así pues, el contexto histórico-político encaminaría a muchos escritores hispanoamericanos de las últimas décadas hacia el género negro. Éste les permitiría reconstruir un pasado que nada tiene que ver con la historiografía oficial, dictada, desde su punto de vista, desde un sistema de poderes corrupto y que se sirve a menudo de la manipulación. La reescritura del pasado histórico respondería por ello a una de las obsesiones neopoliciales: reivindicar la memoria histórica de la sociedad y evitar que el olvido se convierta en una enfermedad social contagiosa. “Si nadie se queda atrás para narrar, la memoria de todos corría peligro”⁷⁵ (*sic*), dice Taibo II.

Taibo II reconoce abiertamente su preocupación por el pasado mexicano y su vocación de recontar la historia de México. Esta labor la aborda desde todas sus facetas, como historiador, como cronista periodístico, como escritor, siempre “bajo la idea de que historia, literatura y periodismo son géneros narrativos todos ellos”⁷⁶. La recuperación del pasado se concibe para él como forma de resistencia ante el olvido que promueve, por

⁷⁵ Paco Ignacio Taibo II, *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*, México, Joaquín Mortiz, 1999, pág. 171.

⁷⁶ Carla Fernández, “Entretien avec Paco Ignacio Taibo II”, cit., pág. 284.

inercia, una sociedad neoliberal en crisis. La polémica posmodernidad trae consigo las nuevas democracias y, junto a ellas, el declive de las utopías y el desencanto ideológico. Gran cantidad de escritores hispanoamericanos, con el propio Taibo II a la cabeza, encontrarían en el neopolicial un vehículo que les permitiría resituar los ideales y remitificarlos mientras reescriben el pasado. Nostalgia y memoria, en efecto, se concretan en el personaje protagonista de las novelas policiacas de Taibo II: el detective Héctor Belascoarán Shayne. Como apunta William J. Nichols, Belascoarán, en su deseo de descubrir la realidad histórica usurpada por el poder, recupera los fantasmas del pasado⁷⁷. En muchas de las novelas de la saga protagonizada por Belascoarán está presente, por ejemplo, el espíritu del 68, con lo que éste implica de idealismo y desilusión al mismo tiempo. En la novela fundacional del neopolicial latinoamericano, *Días de combate*, Taibo II aborda precisamente los fantasmas del 68 y concreta lo que el “año mágico” representó en el personaje de Irene, una estudiante que se desvincula de sus orígenes burgueses para comprometerse honestamente con aquella ideología. Como apunta Nichols, “las experiencias individuales de ella en el movimiento estudiantil forman un microcosmo de la desilusión después de Tlatelolco y personifica la confusión y desencanto del 68”⁷⁸.

Al mismo tiempo, aparecen frecuentemente en las novelas policiacas de Taibo II personajes y sucesos con referentes históricos que se integran en el espacio de ficción. Por ejemplo, en *Cosa fácil* (1977) Belascoarán sigue el rastro de Emiliano Zapata; así, en un guiño al lector, Taibo II reescribe literariamente el pasado e, ignorando la versión oficial priísta sobre la revolución mexicana, plantea la posibilidad de que Emiliano Zapata siga vivo. A menudo señala Taibo II la necesidad de recuperar los personajes míticos mexicanos

⁷⁷ William J. Nichols, “Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 6, núm. 13, julio-diciembre 2000, págs. 96-103 (100).

⁷⁸ *Íd.*

de que los que se había apropiado impunemente el PRI: “(...) había que recuperar el santoral de la izquierda. Pensaba que había que recuperar a nuestros héroes e incorporarlos a nuestra vida familiar”⁷⁹.

En *Cosa fácil* Taibo recupera, de alguna manera, la figura de Zapata, el famoso líder revolucionario. Scott Sherman juzga esta novela como ejercicio de recuperación histórica y considera efectiva su influencia y poder de repercusión en la vida real:

The significance of such an exercise was underscored 20 years after the book's publication, and 75 years after Zapata's murder, when a small group of rebels in impoverished Chiapas would claim him as their own, reminding the world that, in the country's forgotten rural enclaves, the political project of *Zapatismo* maintains its relevance. Wrote Subcommandante Marcos in January 1994: "Zapata is still here, alive and well".⁸⁰

La revisión crítica del pasado y el endurecimiento del análisis socio-político constituyen, pues, algunos de los ingredientes que Taibo II concibe como esenciales para la conformación del neopolicial. Pero también ha tenido en cuenta otros factores igualmente importantes y que merecen la misma atención: la ruptura con la tradición del género, la concepción del entorno urbano como personaje central, la capacidad de transformación social de la literatura popular y la revitalización del humor negro como elemento catalizador.

El neopolicial para Taibo II rompe con la tradición más clásica. Para él, la fórmula narrativa a “imitar” fue el policial en su vertiente más dura, que se brindaba, por su carácter crítico de un entorno urbano corrupto y violento, como el modelo perfecto a seguir:

⁷⁹ Vicente Francisco Torres, “Dice Taibo II”, cit., pág. 162.

⁸⁰ Scott Sherman, “Democratic Detective”, *Boston Review* en <http://bostonreview.net/BR21.2/Sherman.html>

This crime novel allowed me to show the essential illegality of the Mexican state, the corruption, the police abuses, the relationship of society to power, the fear. It was everything I was looking for!⁸¹

La concepción de que el hecho criminal forma parte natural del sistema es el punto de partida para la literatura policial de Taibo y posteriormente para la del resto de escritores neopoliciales:

[...] cuando me planteaba la escritura de una novela policiaca, sabía que por su misma naturaleza, que por el hecho de plantear un problema criminal, traerla a México era apasionante, porque la criminalidad estaba frente a nosotros todos los días.⁸²

Como se habrá podido advertir, Taibo II convierte su ciudad, México D. F., en personaje central de sus novelas, siguiendo de algún modo el camino abierto por obras como *El halcón maltés* o *El sueño eterno*, las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler que aparecen irremediabilmente ligadas, en la mente de cualquier lector, a San Francisco y a Los Ángeles respectivamente. Más que eso, en la obra de Taibo II el entorno urbano defeno es principio y fin, puesto que se revela como escenario imprescindible:

El DF es el único protagonista posible para mí [...] del neopoliciaco mexicano. Es la gran locura, el gran cementerio de elefantes de nuestra generación de narradores y la obsesión de cualquier escritor neorrealista.⁸³

Taibo II se convierte en narrador crítico de las historias que diariamente produce su ciudad. Subyace en sus novelas un apasionado afán por dar a conocer y a entender la complejidad e idiosincrasia de la ciudad más poblada del mundo, una ciudad en la que

⁸¹ Paco Ignacio Taibo II, "Paco Ignacio Taibo II speaks out", *Review*, núm. 44, enero-junio 1991, págs. 7-9 (8).

⁸² Vicente Francisco Torres, "Dice Taibo II", cit., pág. 161.

⁸³ Paco Ignacio Taibo II, *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*, cit., pág. 23.

convergen el Primer y el Tercer Mundo y en la que se mezclan lo bueno y lo malo de ambos. La ciudad de México es descubierta como un ámbito con un arraigado humor negro, corrupta y honesta, escéptica y utópica, maravillosa pero terrible, digna de ser amada y odiada al mismo tiempo:

I'm the owner and at the same time the imprisoned citizen of a city of 20 millions people, a city that is simultaneously proud and horrified of being the biggest in the world. I feel an obligation to be a witness to its brutality, its injustice, its madness, but also its infinite capacity for solidarity, magic, response.⁸⁴

La figura del detective creado por Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne, está profundamente marcada por el entorno en el que vive. Belascoarán es un “caníbal urbano”⁸⁵ porque vive y se alimenta de la ciudad y de sus historias. Pero, al mismo tiempo, la megalópolis, como monstruo urbano, engulle a su vez al detective y diluye sus pequeñas victorias morales en una inmensidad de corrupción.

La ciudad multiforme en la que vive Belascoarán, no se concibe sino desde la entropía. Cohabitan colorido y vitalidad con oscuridad y muerte. Es precisamente esta visión de México como ciudad caótica la que enlaza con la idea de universalidad del discurso neopolicíaco. El detective perplejo ante una ciudad cruel que no entiende y que le desorienta, pero que al mismo tiempo siente como imprescindible para su autodefinición, aparece ya en el *hard-boiled* norteamericano, en los personajes de Sam Spade y Philip Marlowe, y reaparece con Belascoarán Shayne, Heredia y Mario Conde⁸⁶. Taibo II reconoce similitudes entre sus novelas y otras novelas de género negro gracias al enfoque del espacio de ficción como *ciudad del caos*:

⁸⁴ Paco Ignacio Taibo II, “Paco Ignacio Taibo II speaks out”, cit., pág. 8.

⁸⁵ Carla Fernández, “Entretien avec Paco Ignacio Taibo II”, cit., pág. 280.

⁸⁶ Los detectives Heredia y Mario Conde son, respectivamente, los protagonistas de las novelas del chileno Ramón Díaz Eterovic y del cubano Leonardo Padura.

I read writers like the North American Jerome Charyn and I tell myself that this vision of the chaotic city is a shared one; that is, I believe that one no longer lives in solitude; I believe the detective novel is a worldwide phenomenon.⁸⁷

Estas palabras de Taibo II, que aluden a la visión compartida de la ciudad como un entorno urbano caótico, responden al afán del autor mexicano por resaltar la universalidad y popularidad del género negro, características, éstas, definitorias del género y que se tratarán en profundidad más adelante.

Uno de los principales intereses literarios de Taibo II es reivindicar la figura del escritor como buen contador de historias, como rebelión contra los escritores de la generación anterior a los que considera *buenos contadores de palabras*. Desde este punto de vista la ciudad de México se le revela como fuente ininterrumpida de historias que contar y, al mismo tiempo, como objeto mismo de la narración. México D. F. es foco de creación y objeto de ficción al mismo tiempo. En cuanto a lo formal, Taibo II rehúye lo experimental y opta por la sencilla descripción a la hora de narrar México como elemento literario: “alguna vez intenté mecanismos de síntesis narrativos para contar el D. F. y descubrí que los descriptivos eran los mejores”⁸⁸. A los ojos de Taibo II, la ciudad de México invita, por su propia naturaleza, a relegar los juegos experimentales en favor de la recuperación del hecho narrativo. Se reivindica así la necesidad de retornar a una narrativa de acción.

Ciertamente, si el espacio urbano es un elemento determinante en el nacimiento de la novela negra norteamericana y, por ende, del neopolicial latinoamericano, México no iba a ser la única ciudad propicia al desarrollo del género. La crítica ya había vinculado el

⁸⁷ Jorge Hernández Martín, “On the case”, *Américas*, vol. 47, marzo-abril 1995, págs. 16-21 (21).

⁸⁸ Carla Fernández, “Entretien avec Paco Ignacio Taibo II”, cit., pág. 278.

desarrollo del relato policial más tradicional con las grandes áreas metropolitanas. Donald Yates apuntaba:

De tal manera han surgido tres centros principales en Hispanoamérica, donde se escribe y publica la mayor parte de la ficción detectivesca leída por latinos. Son estos centros: Buenos Aires, Ciudad de México y Santiago de Chile.⁸⁹

Por supuesto, la ciudad como personaje central de la novela no es algo nuevo en la literatura hispanoamericana⁹⁰, pero lo cierto es que el neopolicial que propone Taibo II se interesa fervientemente por recuperar el tema, teniendo en su caso como punto de partida textos fundacionales a ese respecto, como *La región más transparente* (1958), donde Carlos Fuentes retoma México en su complejidad como ciudad moderna en un momento en el que la narrativa mexicana previa se inclinaba por los escenarios regionales. La modernización había transformado los espacios urbanos y una nueva problemática emergía en la literatura hispanoamericana⁹¹ en forma de nuevos temas y acercamientos formales experimentales. En palabras de Alicia Llarena:

[...] la urbanización literaria no es sólo la respuesta temática a la modernización social, sino sobre todo una respuesta estética, vinculada estrechamente a la renovación de las formas artísticas y al anhelo de universalidad. La representación literaria del espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque éstas necesitaban constituirse en referencias de identidad.⁹²

⁸⁹ Donald A. Yates, “El cuento policial latinoamericano”, Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Barcelona, Vosgos, 1989, págs. 205-212 (207).

⁹⁰ El tema de la ciudad en la literatura ha suscitado notable interés entre la crítica literaria a lo largo de los últimos años. Para más información sobre el citado tema en la literatura hispanoamericana, véase Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 19-68.

⁹¹ El tema de las nuevas urbes y sus transformaciones se aborda no sólo desde la literatura sino también desde otras ramas como la arquitectura o la sociología. Véase Peter M. Ward, *Mexico city: the production and reproduction of an urban environment*, Londres, Belhaven Press, 1990.

⁹² Alicia Llarena, “Espacio y literatura en Hispanoamérica”, en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, cit., págs. 41-57 (48).

Aunque en cuanto a los espacios urbanos la mayoría de los escritores del neopolicial consideran inspiradoras novelas como la mencionada *La región más transparente* de Carlos Fuentes, *La vida breve* de Juan Carlos Onetti o *Rayuela* de Julio Cortázar, sin embargo su tratamiento del tema los aleja profundamente de los escritores del *boom*. Como es habitual, rechazan los intereses de la generación previa: el experimento formal deja de ser un foco de atención primordial y desaparece la intención de convertir la ciudad en símbolo de identidad nacional. El interés por el mito se reduce considerablemente y el tema de la ciudad se revisita desde la óptica de la posmodernidad. La nueva narrativa hispanoamericana, en general, y, más en particular, la crónica periodística y la nueva narrativa policiaca exploran la ciudad posmoderna como tema literario, más allá del uso como mero elemento formal para la contextualización de la obra.

Otro de los factores considerado por Taibo II como determinante a la hora de elegir el género negro como vehículo narrativo es, sin duda, el objetivo de hacer una literatura popular con potencial de transformación social. En su opinión, “la literatura o es popular o no es nada”⁹³. Esta concepción de la literatura no puede ser analizada sin tener presentes la personalidad del autor y sus circunstancias vitales. Su activismo político y su fuerte compromiso social en la vida real no podían desaparecer en su obra. Del mismo modo sus novelas no se pueden entender sino desde su carácter profundamente optimista e idealista. Taibo II concibe, pues, su vocación de escritor como un compromiso con la sociedad, cree en la palabra y en su “insinuante capacidad transformadora”. La cita siguiente es esclarecedora en cuanto a cómo entiende la función de la literatura:

⁹³ Vicente Francisco Torres, “Dice Taibo II”, cit., pág. 161.

Sin literatura no hay ciudadanos. La literatura es el gran productor de utopías en las sociedades en que vivimos y conocemos [...] Creo en la literatura. He creído toda mi vida en ella y en su tremendo poder. Pienso incluso que preguntas pasadas de moda —como: ¿puede la literatura cambiar la vida?— tienen una respuesta: sí. Y no dudo cuando lo digo. ¿Puede la literatura cambiar el mundo? Sí. Y estoy plenamente convencido de que esto es vivencial. No es teórico. Me ha cambiado la vida cientos de veces la literatura. Ahora, ¿tiene como misión fundamental la literatura cambiar la vida y el mundo? Sí. Evidentemente.⁹⁴

Desde sus orígenes, el género negro había sido minusvalorado debido, en parte, a su condición de literatura popular. Taibo II reniega de las interpretaciones elitistas sobre la literatura y elige el formato policial precisamente por su capacidad de atraer a un público numeroso y variado. En este sentido, sigue la línea de Manuel Vázquez Montalbán —al que reconoce como uno de los autores que más le influyeron—, quien reivindicaba sin reparos la literatura dentro de la cultura de masas. En las últimas décadas del siglo XX se asientan los mitos de esa cultura, y muchos artistas utilizan el cine, la televisión, la música popular, el cómic, como vehículos para llegar a la gente. Francisca Nogueroles apunta que los autores del neopolicial recurren a temas y técnicas de otros géneros tradicionalmente “ninguneados” y que, de este modo, consiguen acercarse al lector de manera original⁹⁵.

En la entrevista concedida a Vicente Francisco Torres en 1988, Taibo II declaraba que el neopolicial supone “el renacer de una relación masiva que en los últimos años había estado perdida, porque se dio una novela minoritaria, muy experimental”⁹⁶. También preveía que en los años siguientes se incorporarían a la nueva corriente del neopolicial, al menos, dos o tres autores más. Los hechos permitirían comprobar que se unieron muchos

⁹⁴ Carla Fernández, “Entretien avec Paco Ignacio Taibo II”, cit., pág. 286.

⁹⁵ Francisca Nogueroles Jiménez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, en Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca, Librería Cervantes, 2006, págs. 141-158 (151).

⁹⁶ Vicente Francisco Torres, “Dice Taibo II”, cit., pág. 163.

más autores de los que él pensaba, y el éxito del neopolicial se extendió entre lectores y autores no sólo por México sino por gran parte de Hispanoamérica. De hecho, se puede considerar al propio Taibo II como un escritor con un gran éxito de ventas: sus obras se han publicado en más de veinte países y se han traducido a numerosos idiomas; además, pertenece al minoritario grupo de autores mexicanos que han encontrado apoyo en editores norteamericanos de primera fila.

El neopolicial que propone Taibo II irrumpe pues en la cultura mexicana “atacando” a las elites culturales que quieren conservar el concepto de literatura como expresión artística reservada a una minoría. Como dice Balibrea-Henríquez,

el neopoliciaco es abiertamente ideológico, se inscribe dentro de una tradición de literatura de género masivamente consumida, y se manifiesta también abiertamente antielitista y democrático.⁹⁷

Esta reivindicación de una literatura popular tiene también su origen en la afición de Taibo II por el género de aventuras. Son frecuentes sus comentarios sobre la influencia de las lecturas de autores como Emilio Salgari, Julio Verne, Alejandro Dumas o Víctor Hugo en su manera de narrar y contar historias. Es evidente que novelas de este tipo, que priorizan la acción frente a otros elementos narrativos, entroncan muy bien con el género negro y han podido marcar el estilo de Taibo II desde su juventud.

Por último, es necesario atender, brevemente, a otro de los elementos que Taibo II cree esencial para la conformación de la identidad del neopolicial. Este ingrediente es la utilización del humor negro como catalizador estético. Para el autor mexicano el humor corrosivo permite llevar situaciones reales al extremo y, a nivel formal, desdibujar los límites de un género sujeto a ciertas fórmulas. No obstante, Taibo II es reacio a admitir que

⁹⁷ M. Paz Balibrea-Enríquez, “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano”, cit., pág. 47.

la “parodia” forme parte de sus textos, pues considera que “el tono paródico es el género de salida de la literatura y no el género de la entrada”⁹⁸. No comparte, pues, el criterio de Elzbieta Sklodowska, para quien la parodia desarrolla un papel creativo y estético en la transgresión de las fórmulas genéricas populares —en este caso, las ficciones policiales—, o, dicho de otro modo: “la auto-reflexividad subyacente a esta fórmula [policial] puede ser explorada por medio de la parodia y, en consecuencia, llevar a la transgresión de la rigidez formulaica”⁹⁹.

REFERENCIAS NECESARIAS AL DESARROLLO DEL GÉNERO

Llegados a este punto, se hace necesario aclarar brevemente algunas referencias teóricas y recordar las convenciones más extendidas acerca del género policial, en la medida en que lo exigen las referencias de los escritores hispanoamericanos hasta aquí considerados. Estas convenciones tienen que ver fundamentalmente con cuestiones terminológicas —la distinción básica entre “novela de enigma” y “novela negra”— y con la historia del género desde su fundación a partir de los relatos de Auguste Dupin de Edgar Allan Poe.

En primer lugar, debe quedar claro que lo que se conoce como “policial clásico”, en el que se incluye la *novela de enigma* —o también *novela problema* o *novela con detectives*—, no es la que sirve como modelo para el neopolicial latinoamericano. En el esquema clásico —asociado por antonomasia a la escuela inglesa—, el peso de la novela recae casi por completo en la investigación de un crimen que lleva a cabo un detective a

⁹⁸ Paco Ignacio Taibo II, en William J. Nichols, “A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 2, 1998, págs. 197-232 (222).

⁹⁹ Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana: (1960-1985)*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, pág. 63.

través de razonamientos deductivos y lógicos. Por el contrario, la *novela negra*, surgida en EEUU en los años veinte del siglo pasado, prima la acción y el entorno criminal por encima de la investigación. Será esta última vertiente, la negra, la criminal, la de los escritores duros norteamericanos (los *hard-boiled*), la que servirá como inspiración para la nueva novela policiaca hispanoamericana.

A respecto conviene aclarar además que algunos críticos¹⁰⁰ distinguen entre “novela negra” y “novela policiaca realista” (término propuesto por Raymond Chandler). Desde su perspectiva la “novela negra” sólo haría referencia a obras en las que se ponga de relieve el crimen y el criminal hasta el punto de que la investigación se diluya o desaparezca (como, por ejemplo, *El talento de Mr. Ripley* de Patricia Highsmith). En este trabajo se ha optado por la opción más generalizada de llamar novela negra a aquella que prima la acción y el marco referencial por encima de la investigación, y cuyos iniciadores fueron Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

En cuanto a la historia del género, es necesario recordar que el relato policial comenzó en los años cuarenta del siglo XIX con Edgar Allan Poe y su trilogía protagonizada por el detective Auguste Dupin: “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), “El misterio de María Rogêt” (1842) y “La carta robada” (1845). En estos tres relatos aparecen juntos por primera vez “los componentes que definen el género policiaco, una acción y un proceso: un crimen y la investigación de dicho crimen”¹⁰¹. A finales del XIX, el género policiaco se asentó con el mítico Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, y ya en

¹⁰⁰ Véase Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pág. 16, y Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pág. 169.

¹⁰¹ Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, cit., pág. 163.

el siglo XX alcanzó una altísima popularidad gracias a Agatha Christie y su excéntrico Hercule Poirot.

Lo fundamental en la novela de enigma, como se ha señalado, es la investigación, que debe existir obligatoriamente, mientras que el crimen puede tratarse de una mera apariencia¹⁰². Ciertamente, el objetivo de la investigación es con frecuencia descubrir al criminal y, por tanto, responder a la pregunta “¿quién lo hizo?”¹⁰³ Como apunta Francisca Nogueroles:

El *whodunit*, que se plantea desde su propia acepción como una pregunta sin resolver, posee una estructura bien definida: el detective, *amateur* pero bastante más perspicaz que la policía, descubre las claves del misterio que investiga a distancia —a veces, en un espacio cerrado— gracias a su insólita capacidad deductiva. Asume el descubrimiento del criminal por el desafío que este hecho supone, sin que le importe el contexto social que ha motivado el delito o el castigo del mismo.¹⁰⁴

Otra de las características destacables de la novela problema es su marcado carácter burgués. Su éxito en Inglaterra tuvo que ver con las características socioeconómicas del final de la época victoriana. El enorme crecimiento de una clase media acomodada con intereses culturales trajo consigo la aparición de numerosos lectores ávidos por una literatura “de entretenimiento”. A finales del siglo XIX estaban de moda los relatos de aventuras, la literatura fantástica y la de ciencia ficción. En este contexto, no es de extrañar que la novela problema triunfara. El carácter burgués de estas novelas también se observa en sus personajes: los detectives suelen ser aficionados ociosos de la clase alta, que, para olvidar el tedio de sus vidas cotidianas (recuérdese la inclinación de Sherlock Holmes a la

¹⁰² Francisco Javier Rodríguez Pequeño, ob. cit., pág. 164.

¹⁰³ Por esta razón, en ocasiones se utiliza el término inglés *whodunit* (who has done it?) para referirse a la variante más frecuente de la novela problema.

¹⁰⁴ Francisca Nogueroles Jiménez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, cit., pág. 142.

cocaína en momentos de aburrimiento), se dedican a resolver crímenes como quien resuelve un crucigrama. Son excéntricos de carácter y refinados en sus ocupaciones.

En estas novelas todo es un puro juego lógico, un puzzle. El lector se entretiene con una trama en la que cada pieza forma parte de un engranaje perfecto. El placer de llegar a las mismas conclusiones que el detective es lo que atrae al lector. Que se consiga o no ya es otra cosa y depende, en gran medida, del *fair play* (juego limpio) del autor. La técnica del *fair play*, defendida principalmente por Dorothy L. Sayers y por S. S. Van Dine —autor de “Twenty rules for writing detective stories”¹⁰⁵—, consiste en que el lector desafiado a descubrir el enigma ha de estar en igualdad de condiciones con el investigador de la narración¹⁰⁶.

Las fórmulas policíacas clásicas evolucionaron con el paso del tiempo y derivaron en la conocida “novela negra” cuando en los años veinte del siglo pasado la revista estadounidense *Black Mask* dio a conocer una nueva escuela de literatura policíaca que dejaba atrás las fronteras de la tradicional novela de enigma. Esta nueva escuela, cuyos máximos representantes fueron Dashiell Hammett y Raymond Chandler, ya no se limitaba a contar una historia en la que un detective desplegaba toda su inteligencia y armas lógicas para la resolución de un enigma, sino que desplazaba el foco de atención hacia el contexto en el que el detective había de desenvolverse: un mundo corrompido por las miserias humanas. “Esta ambientación renueva todo el repertorio argumental del género. La *detection* cede paso a la acción”¹⁰⁷. Seguía habiendo un caso por resolver, pero lo que de verdad importaba a estos autores era esa gran metrópoli de edificios gigantes en la que

¹⁰⁵ “Las veinte reglas” de Van Dine se publicaron originalmente en la revista *American Magazine* en septiembre de 1928. Juan José Plans las recoge, en español, en “Historia de la novela policíaca (II)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 237, septiembre de 1969, págs. 675-699 (690-692).

¹⁰⁶ Francisco Javier Rodríguez Pequeño, ob. cit., pág. 165.

¹⁰⁷ Alberto del Monte, *Breve historia de la novela policíaca*, Madrid, Taurus, 1962, pág. 174.

reina una atmósfera de crimen, violencia, corrupción y mentiras. Ya no interesa tanto la investigación empírica, el sistema lógico-deductivo y la deslumbrante dialéctica de Auguste Dupin o Sherlock Holmes, porque ahora el uso de la razón ya no es un método infalible para resolver el caso; es más, ni siquiera la solución del enigma es tan importante ni tiene por qué esperar al final de la novela para desvelarse al lector como una sorpresa. Los detectives Philipp Marlowe (Chandler) y Sam Spade (Hammett) deben enfrentarse con sus propios miedos, su soledad y su tristeza en una urbe asfixiante donde nunca saben qué les espera al doblar la esquina o al final de un callejón oscuro.

Si se busca, por tanto, una tradición que sirva de modelo al neopolicial, ésta se encuentra en la fórmula propuesta por los escritores *hard-boiled*. Como se ha visto, Taibo II, por ejemplo, desecha seguir el formato anglosajón de las clásicas novelas de enigma (“bien difunta estés, Agatha Christie”¹⁰⁸) porque su componente elitista y lúdico entra en contradicción con el objetivo de crítica social de su literatura. Por la misma razón, el escritor mexicano prescinde, en gran medida, de la tradición policial hispanoamericana, que es escasa —en México especialmente— y que había seguido con fidelidad las pautas de la novela de enigma.

En cuanto al desarrollo histórico del género policial en Hispanoamérica —algo que se tratará con profundidad más adelante—, cabe apuntar aquí que a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX los autores fueron escasos. Se vieron influidos por la difusión de la obra de Edgar Allan Poe, Sir Arthur Conan Doyle o Emile Gaboriau, y escribieron, puntualmente y casi siempre bajo seudónimo, algunos cuentos dentro del género: piénsese en los argentinos Eduardo Ladislao Holmberg y Paul Groussac, en el

¹⁰⁸ Paco Ignacio Taibo II, *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*, cit., pág.243.

uruguayo Horacio Quiroga o en el chileno Alberto Edwards. No fue hasta los años cuarenta del pasado siglo cuando, más o menos, se consolidó el género, de esquema clásico, tanto entre los escritores como entre los lectores. Y, como se ha indicado, no fueron ellos la fuente de la que bebió el neopolicial, ya mediados los ochenta: sus representantes buscaron modelos en los textos legados por los escritores más duros de EEUU. Ha sido más bien a posteriori, y quizá con el fin de otorgar entidad a la vía narrativa elegida, cuando estos escritores han tratado de recuperar, cada uno en su país y no siempre con éxito, un conjunto de obras que sirvieran como antecedentes autóctonos y se conformaran como una tradición literaria reconocible.

II

EL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO: EL CASO DE CHILE

En el capítulo anterior se recogían y comentaban las reflexiones de algunos escritores hispanoamericanos sobre el género policial en sus diversas orientaciones, con referencia sobre todo a las opciones más recientes. Para precisar su alcance resulta conveniente contar con el apoyo que significan las ya numerosas aportaciones teóricas al estudio del género, también para analizar las características que identifican el neopolicial como una vía literaria viva que, a día de hoy, se encuentra en proceso de expansión por toda Hispanoamérica. Asimismo merecen atención el desarrollo del género y su evolución en los distintos países en la medida necesaria para descubrir cómo se llega hasta el neopolicial más reciente tanto en aquellos donde el género ya había echado raíces allá por la década de los cuarenta, tales como Argentina, México o Chile, como en otros donde esa tradición era escasa o nula, como Guatemala o Bolivia.

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL NEOPOLICIAL

La tarea de encontrar una definición adecuada para un concepto o, como en este caso, para una corriente narrativa, implica siempre el riesgo de caer en enunciados taxativos que limiten y encasillen el tema a tratar. Es algo asumido que clasificar y etiquetar la

literatura es difícil y polémico, y por esta razón nuestro propósito se limitará más bien a plantear una serie de propuestas y hechos que constaten la existencia del neopolicial.

Uno de los hechos que avalaron la presencia de un campo literario —todavía marginado por el campo cultural dominante en Hispanoamérica— que se agrupaba en torno a la producción de novela negra específicamente hispanoamericana, es la celebración, en el año 2002, del *Encuentro de Narrativa Policial Latinoamericana*¹⁰⁹. En este acto se reunieron autores, críticos y lectores con intereses comunes en torno a un género, el negro, que había dejado de ser propiedad exclusiva del mundo anglosajón y que, a través de múltiples novelas y cuentos, se había “nacionalizado”. Es decir, se hizo evidente que muchos autores hispanoamericanos habían adoptado el modelo del *hard-boiled* para representar la idiosincrasia de su sociedad, ya fuera respetando las fórmulas canónicas, ya fuera transgrediéndolas. El encuentro fue sólo una demostración más de la consolidación de un movimiento narrativo que pretendía alejarse de la literatura experimental de la generación precedente para crear una literatura social con un nuevo enfoque realista. Francisca Noguerol resume acertadamente la importancia del sentimiento de colectividad, la apuesta por lo popular y la desvinculación del experimentalismo, en la conformación del neopolicial latinoamericano:

Los escritores de los setenta o generación del *postboom*, entre los que se encuentra la plana mayor del neopolicial, recelan de los discursos autoritarios y se refugian en la cotidianidad. Enemigos de la experimentación que caracterizó la literatura del *boom*, privilegian en sus textos los “nuevos realismos”. Al poseer un espíritu de

¹⁰⁹ Encuentro organizado por la corporación Letras de Chile y que tuvo lugar los días 17, 18 y 19 de abril de 2002 en la Biblioteca Nacional de Santiago y en el centro cultural La Sebastiana de Valparaíso. Participaron escritores como Ramón Díaz Eterovic, Luis Sepúlveda, Mempo Giardinelli, Poli Délano, Milton Fornaro y Rafael Ramírez Heredia, entre otros. Las ponencias presentadas en este encuentro fueron recogidas en el libro de Adolfo Bisama, *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crimenes de Estado*, Valparaíso, Puntángeles, Universidad de Playa Ancha, 2004.

grupo que contrasta con el sesgo individualista predominante en la vida literaria —no en vano la Semana Negra de Gijón, coordinada por Taibo II, es definida por sus participantes como “una fiesta entre amigos”— han mantenido relaciones muy estrechas con los cultores del género en la Península Ibérica —en especial, Vázquez Montalbán—, con quienes comparten planteamientos ideológicos y estéticos.¹¹⁰

De la consolidación de estos vínculos a lo largo de los últimos años constituye un buen ejemplo el reciente festival de novela negra Santiago Negro¹¹¹, celebrado entre el 14 y el 18 de octubre de 2009, en el que, además de autores latinoamericanos, participaron escritores españoles como Juan Madrid, Andreu Martín, Lorenzo Silva o Domingo Villar.

¿Pero cuáles fueron las características concretas que los escritores hispanoamericanos vieron en el género negro, para utilizarlo como modelo base de sus ficciones? De lo expuesto al final del capítulo anterior se puede deducir que la novela negra abría una vía alternativa para la reflexión sobre las miserias del ser humano y su entorno de violencia y crimen. En Hispanoamérica, donde tristemente la corrupción y los abusos del poder están a la orden del día, el género negro se perfila perfecto para describir esa realidad social y política. En palabras de Rodrigo Cánovas:

El formato de la investigación privada permite una mirada inquisitiva sobre instituciones e ideologías, a la vez que logra aprehender un ímpetu de rebelión individual, amén de rescatar discursos marginales sobre la condición alienante del poder¹¹².

Ciudades delirantes en las que todo puede ocurrir, como México DF, Santiago de Chile o La Habana, son el escenario adecuado para una novela negra. Para algunos

¹¹⁰ Francisca Noguerol Jiménez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, cit., págs. 146-147.

¹¹¹ Siguiendo la estela y la filosofía popular de los festivales españoles —Semana Negra de Gijón, Barcelona Negra y Getafe Negro—, la capital chilena se convierte, con la celebración de Santiago Negro, en el punto de encuentro en Hispanoamérica para la narrativa actual de género policial.

¹¹² Rodrigo Cánovas Emhart, *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1997, pág. 42.

escritores, como Taíbo II, si se quiere ahondar en la realidad actual de Hispanoamérica, es casi “obligado” recurrir al género negro. Entienden la literatura no sólo como placer estético, sino también como una vía de reflexión sobre el mundo que los rodea, y han encontrado en este género una perspectiva convincente para plasmar ese mundo. En palabras de Díaz Eterovic, estos autores se plantean “nuevos códigos para mirar y reflexionar acerca de lo que en definitiva [creo] es el objeto de toda literatura: la condición humana.”¹¹³

Las diferencias entre el neopolicial latinoamericano y la clásica novela negra estadounidense son significativas, y conviene insistir en ellas aunque en alguna medida ya hayan quedado apuntadas. El contraste principal se halla, como apunta Patricia Espinosa, en que en el neopolicial el poder estatal aparece como “paradigma de las corrupciones”¹¹⁴, mientras que en la narrativa estadounidense la corrupción sólo se aprecia a nivel local y se mantiene siempre la confianza en la nación. Los autores latinoamericanos transmiten, de manera explícita o no, un profundo cuestionamiento de la legitimación del Estado y del conjunto de leyes que desde éste se expiden. En uno de los más recientes estudios sobre el relato policial en Argentina, Sonia Mattalia plantea la hipótesis —extensible, desde mi punto de vista, a todo el neopolicial latinoamericano— de que “el policial provee a la narrativa argentina una serie de figuras —la del criminal y del investigador, el crimen y la ley— con las cuales se expone la relación de la literatura con los aparatos ideológicos del estado”¹¹⁵. El detective latinoamericano nunca puede esperar nada bueno que venga de

¹¹³ Ramón Díaz Eterovic, “Una mirada desde la narrativa policial”, <http://www.letras.s5.com/eterovicramon.htm>

¹¹⁴ Patricia Espinosa H., “Género literario, sujeto y resistencia en la obra de Ramón Díaz Eterovic”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 105-108 (106).

¹¹⁵ Sonia Mattalia, *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pág. 14.

arriba, porque el Estado es el mayor criminal. Es por lo tanto muy frecuente encontrarnos con policías y todo tipo de funcionarios que trabajan para el Estado y aparecen ligados a la corrupción. La justicia se ha de buscar al margen de la ley, porque aquí una no tiene nada que ver con la otra. El restablecimiento de un orden que ha sido quebrantado por el crimen sólo podrá conseguirse hasta cierto punto, puesto que el investigador nunca podrá acabar con el foco del problema. La impotencia de saber que al final del caso todo va a seguir casi igual es la que hace del detective un desencantado. En palabras de Díaz Eterovic:

La novela negra da la posibilidad de explorar sobre la pérdida de algunos valores esenciales del humanismo y la solidaridad, y acerca de una serie de elementos relacionados con el poder político y económico, los que en definitiva condenan a muchas personas a beber una dosis significativa de miseria y desencanto.¹¹⁶

No obstante, hay que precisar que el neopolicial latinoamericano se inscribe en una escritura del desencanto pero no en una escritura nihilista, puesto que sus autores mantienen siempre una dirección ética. Sus personajes se muestran desencantados, pero son idealistas, y es este idealismo el que les hace buscar un mínimo de justicia. En este sentido podría considerarse el neopolicial latinoamericano como una suerte de nueva literatura “social”, ya que a través de estas novelas se sacan a la luz los problemas sociales y personales generados por las dictaduras, la corrupción de las democracias, los abusos del poder, los intereses económicos y políticos de los de siempre y una lista casi interminable de desgracias que han asolado la historia de Hispanoamérica. Evidentemente hay una intención social, aunque estas novelas no siempre se escriben desde una estética puramente realista o costumbrista, sino que existen distintas aproximaciones según los autores; precisamente es esta variedad la que impide que la novela negra de Hispanoamérica se

¹¹⁶ Guillermo García-Corales, “Ramón Díaz Eterovic: reflexiones sobre la narrativa chilena de los noventa”, *Confluencia*, vol. 10, núm. 2, primavera 1995, págs. 190-195 (192).

encasille como, tal vez, sí pueda haber ocurrido con otras corrientes de literatura social. El neopolicial critica a una sociedad sorda y muda. Las democracias engañosas han impuesto el olvido como sustento de la nueva modernidad, pero la novela negra devuelve la memoria a la sociedad en crisis. A través de ella hay una recuperación del pasado “como forma de resistencia y constitución de la identidad personal”¹¹⁷ de cada país y cada persona.

Además, la novela negra nos ofrece una visión desencantada acorde con la decadencia del pensamiento utópico, ligado generalmente a procesos revolucionarios reprimidos o fracasados. En una época de cuestionamiento de paradigmas se hace necesario saber dónde reubicar la utopía. Tras la aparente llegada de las libertades después de las dictaduras de Argentina, Chile o Uruguay¹¹⁸, muchos son los que sienten que lo que se ha impuesto no es lo que esperaban. Es posible afirmar que, el género negro, especialmente en Hispanoamérica, ha pasado así de lo trivial a lo significativo. El lector advierte que hay mucho más detrás de la historia que nos cuenta cómo un detective resuelve un crimen. Ésa es la anécdota, pero tras la anécdota aparece un universo urbano de violencia e injusticia, de tristeza y soledad que, una vez terminada la lectura, se percibe como la verdadera esencia de la novela.

El anhelo de los escritores hispanoamericanos (anhelo heredado de generación en generación) por explicar algo llamado Latinoamérica, por encontrar su identidad, no les ha dejado, tal vez, profundizar en su propia realidad, y el género negro se ofrece ahora como una posibilidad para hacerlo. La novela negra latinoamericana, desde los años ochenta del

¹¹⁷ Patricia Espinosa H., “Género literario, sujeto y resistencia en la obra de Ramón Díaz Eterovic”, cit., pág. 107.

¹¹⁸ Los tres países sufrieron regímenes militares por la misma época. La dictadura en Argentina de Videla, Viola y Galtieri duró desde 1976 hasta 1983, la de Pinochet en Chile desde 1973 hasta 1989 y la de Uruguay desde 1976 hasta 1985.

pasado siglo hasta la actualidad, es el resultado de una afanosa búsqueda de nuevas voces, de una nueva expresión. Evidentemente Hispanoamérica no es un todo uniforme y por tanto hay que ser conscientes de que una novela negra escrita en México será muy distinta a una escrita en Uruguay, puesto que cada país tiene su historia, sus costumbres, su lenguaje, etc. Pero, a pesar de esto, muchos escritores latinoamericanos sienten lo latinoamericano como un espacio propio. Sin entrar a valorar si existe una literatura supranacional o no, se puede pensar en la existencia al menos de un imaginario común, un nexo de unión entre las distintas literaturas hispanoamericanas, que en el caso de la novela negra es, principalmente, la marginalidad. Esa ciudad marginal, devastada por los abusos de poder del propio Estado y en la que reina un clima de desconfianza y desencanto, aparece en la mayoría de las novelas negras. De ello se puede inferir que esa ciudad marginal es, en realidad, una metáfora de toda Latinoamérica. Además, aparte de la marginalidad, existe —y esto aparece en todos los géneros literarios— otro nexo de unión entre las distintas literaturas de Hispanoamérica, que es un sustrato cultural común: el tango, los boleros, el fútbol, el béisbol, programas y series de televisión, etc., conforman también un conjunto de referentes comunes digno de tenerse en cuenta a la hora de analizar la significación de la narrativa de las últimas décadas.

MAPA DEL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO¹¹⁹

Si se atiende a la narrativa surgida en Hispanoamérica durante los últimos años, es evidente que el espacio que ocupa la novela negra está creciendo de manera exponencial.

¹¹⁹ Se ha tratado de ofrecer un panorama general, pero lo más completo posible, del desarrollo del neopolicial latinoamericano en lengua española; por esta razón, se ha dejado aparte la narrativa negra de Brasil, a pesar del reconocimiento que merece un autor como Rubem Fonseca, cuya obra ha sido determinante para la gran mayoría de los escritores hispanoamericanos del neopolicial.

Este hecho no deja de ser significativo al tener en cuenta que, en términos generales, la tradición del género negro en los países hispanoamericanos es escasa. Ciertamente, existen algunos países en los que el género se consolidó antes que en otros. El caso de Argentina es, sin lugar a dudas, el más significativo. Según Jorge Lafforgue¹²⁰, se pueden distinguir tres etapas en el desarrollo de la narrativa policial en aquel país. El primer momento (desde finales del siglo XIX hasta 1930 aproximadamente) correspondería a los antecedentes del género, vinculados con la difusión de Poe, Doyle, Gaboriau, etc. Entre aquellos escritores que se acercaron por primera vez al relato policial destacan Eduardo Ladislao Holmberg, Carlos Olivera, Eduardo Gutiérrez, Paul Groussac y Luis V. Varela. Éste último destaca por ser el autor, bajo el seudónimo de Raúl Waleis —anagrama de Luis V. Varela—, de la que se considera la primera novela policial escrita en castellano: *La huella del crimen*. Esta obra fue publicada por entregas, como folletín, en el diario *La Tribuna* entre julio y agosto de 1877 y fue editada como libro ese mismo año¹²¹.

En los años treinta del siglo XX proliferaron los escritores de novela de enigma y se consolidó un público consumidor de literatura detectivesca. En 1940 Diego Keltiber (seudónimo de Abel Mateo) publicó *Con la guadaña al hombro*, obra que supuso el inicio de un periodo esplendoroso de la novela policial en Argentina. Dos años más tarde Leonardo Castellani, bajo el seudónimo de Jerónimo del Rey, escribió *Las nueve muertes del Padre Metri*. En ese mismo año, en el número 92 de la revista *Sur*, apareció “La muerte y la brújula”¹²², de Jorge Luis Borges. Este cuento, junto con “El jardín de senderos que se

¹²⁰ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos de narrativa policial*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996, págs. 106-114.

¹²¹ Román Setton, “Criterios de la edición”, en Raúl Waleis, *La huella del crimen*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, págs. 6-10 (8).

¹²² Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, *Sur*, año 12, núm. 92, mayo 1942, págs. 27-39.

bifurcan”¹²³, se considera trascendental para el desarrollo del género, no sólo en Argentina, sino también en el resto de Hispanoamérica. Otros relatos memorables, de esta segunda etapa del relato policial en Argentina, son los recogidos en *Seis problemas para don Isidro Parodi*¹²⁴ de H. Bustos Domecq, seudónimo tras el cual se fundían las personalidades de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Pero aparte de su aportación como escritores, la contribución fundamental de ambos al desarrollo del policial argentino se relaciona con su labor como directores de la colección “El Séptimo Círculo”—aquel en que Dante Alighieri situaba, en el Infierno de *La divina comedia*, a los violentos—, de la editorial Emecé. A partir de 1943 se comenzaron a publicar en esta serie numerosos relatos de los autores policíacos más importantes del mundo. Esto supuso un fuerte impulso para la propagación de la novela policial, tanto entre los escritores argentinos como entre los lectores y las demás editoriales. Este auge de la novela de enigma —“El Séptimo Círculo” estaba enfocado hacia esta rama del policial, aunque ello no impidió que se editaran algunas novelas *hard-boiled* de escritores norteamericanos— hizo posible que Rodolfo J. Walsh recogiera en 1953 la primera antología del género, dedicada exclusivamente a autores del país: *Diez cuentos policiales argentinos*.

En 1954 apareció una obra clave para el policial latinoamericano: *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi. Su calidad literaria, las transgresiones del formato policial clásico que se dan en esta novela y el espectacular manejo de la tensión y el suspense en torno al enigma planteado, supusieron un modelo a imitar para los continuadores del género. Unos años más tarde, en 1960, Denevi escribió *Ceremonia secreta*, que, a pesar de ser llevada al cine por Joseph Losey en 1968, pasó más desapercibida.

¹²³ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1942, págs. 107-124.

¹²⁴ H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Sur, 1942.

La última etapa del desarrollo de la narrativa policial en Argentina comenzó aproximadamente en los años sesenta, cuando el interés por la novela negra y dura norteamericana desplazó a la clásica novela de enigma. La violencia irrumpió en la novela policíaca como un reflejo de la realidad social. A este periodo pertenecen autores como Rodolfo J. Walsh y Eduardo Goligorsky. El malogrado Walsh (desaparecido en 1977 y probablemente asesinado por los militares argentinos) abordó el género desde una perspectiva periodística y testimonial, asumiendo un gran compromiso con la realidad social de su país. Se convirtió en un símbolo de la resistencia contra la dictadura militar (1976-1983). Sus textos policiales de “no ficción” que más han influido en autores posteriores —hay un premio literario que lleva su nombre en homenaje a él— son *Operación Masacre* (1957), *Quién mató a Rosendo* (1969) y *El caso Satanowsky* (1973). Por su parte, Eduardo Goligorsky publicó con enorme éxito una larga lista de novelas negras bajo numerosos seudónimos como Ralph Fletcher o Roy Wilson. Una de sus obras más interesantes es *Lloro a mis muertos* (1962).

Un poco más tarde, Ricardo Piglia recurrió de nuevo a la novela negra norteamericana en un intento de “captar la realidad socio-histórica de su patria en los años 70 bajo un régimen militar”¹²⁵. Piglia creó y dirigió para la editorial Tiempo Contemporáneo la llamada Serie Negra, en la que se publicaron obras de los clásicos norteamericanos. De su contribución personal al género, destaca la novela *Plata quemada*, que recibió el premio Planeta en 1997. Llevada también al cine, y basada en hechos reales, las innovaciones estéticas y estructurales de esta novela dieron un paso más en el camino de

¹²⁵ Clemens A. Franken Kurzen, “La asimilación del género policial angloamericano y argentino en la nueva narrativa chilena”, www.conicyt.cl/bases/fondecyt/proyectos/01/2001/1010789.html

la serie negra a exceder sus límites y encontrar nuevos territorios. No obstante, la obra crítica de Piglia ha sido más decisiva, para el desarrollo del género, que su labor literaria.

Durante los años setenta también irrumpió en la escena literaria argentina un escritor cuyas obras iban a constituir un referente del neopolicial latinoamericano: Osvaldo Soriano, quien interiorizó con fervor sus lecturas de Chandler y otros clásicos norteamericanos. De ese proceso nació una obra homenaje: *Triste, solitario y final* (1973), novela tragicómica, entrañable y paródica pero con un trasfondo crítico durísimo. Según Ramón Díaz Eterovic, *Triste, solitario y final, No habrá más penas ni olvido* (1982) y *Cuarteles de invierno* (1983) son “textos en los cuales a partir de los códigos de la novela policial, [Soriano] demostró que se podía recrear la realidad de los países latinoamericanos donde crimen y política han sido una ecuación trágicamente perfecta. Soriano enseñó a tomar las mejores virtudes del género y también a transgredirlo para convertirlo en algo propio”¹²⁶.

En los años setenta destaca también en Argentina la serie de novelas negras escritas por Juan Carlos Martini: *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977). Martini dirigió además la “Serie Negra” de la Editorial Bruguera. Por otra parte, una obra que ha pasado injustamente desapercibida es *Noches sin lunas ni soles* (1976), de Rubén Tizziani. Prescindiendo del maniqueísmo fácil de muchas de estas novelas, Tizziani creó unos personajes complejos y atípicos. Por ejemplo, el criminal perseguido, Cairo, despierta en el lector sentimientos encontrados de empatía y rechazo. A su vez, el cruel policía que lo persigue, Maidana, rompe con el arquetipo del honesto detective privado que busca justicia. La novela atrapa al lector en una tensión al límite y lo

¹²⁶ Ramón Díaz Eterovic, “Una mirada desde la narrativa policial”, <http://www.letras.s5.com/eterovicramon.htm>

invita a rastrear un mundo en el que, a la manera de Borges, el héroe puede ser el traidor y viceversa, y en el que, además, los movimientos de los personajes están regidos por un destino azaroso, quizá fatal.

Otro autor argentino que incursionó en el género negro con éxito fue Sergio Sinay. De él cabe reseñar dos novelas: *Ni un dólar partido por la mitad* (1975) y *Sombras de Broadway* (1983). Por otro lado, entre las aportaciones de Mempo Giardinelli relacionadas con el género y siempre comprometidas con la realidad social y política de la Argentina, cabe destacar sus novelas *Luna caliente* (1983) y, mucho más reciente, *Cuestiones interiores* (2003).

En las décadas de los ochenta y noventa, el interés por la serie negra no sólo no decayó en Argentina, sino que hubo un notable número de autores que, con más o menos acierto, incursionaron en el género. Tal es el caso de Juan Sasturain, con la saga del detective Etchenaik —*Manual de perdedores I* (1985), *Manual de perdedores II* (1987) y *Arena en los zapatos* (1989)—, o José Pablo Feinmann, con dos novelas: *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981). Según el propio Feinmann, “la primera narra los avatares de un asesino a sueldo del Poder y la segunda narra el definitivo fracaso de dos perdedores que intentan sobornar a un personaje que se revela, al final, como «el amo de la droga en la provincia de Buenos Aires»¹²⁷.

Dentro del grupo de los escritores argentinos más jóvenes, nacidos entre 1962 y 1972, también existe un alto interés por la serie negra. Así lo demuestran Guillermo Martínez, con *Crímenes imperceptibles* (2003), Pablo de Santis, con *El enigma de París* (2007), Osvaldo Aguirre, con *Los indeseables* (2008), y Esteban F. Llamosas, con la saga

¹²⁷ José Pablo Feinmann, *Escritos imprudentes*, Buenos Aires, Norma, 2002, pág. 300.

del detective Lespada: *El rastro de Van Espen* (1998), *La biblioteca Listen* (2004), *Buscando a Traci* (2006) y *La conspiración de los 14* (2008).

Con más razones que ningún otro país de Hispanoamérica, Uruguay tiene de ejemplo a Argentina en cuanto al desarrollo del género policial se refiere. A principios del siglo XX destacan Horacio Quiroga y Vicente Rossi como precursores del género, aunque ambos publicaran en Buenos Aires. Es conocido que Quiroga admiraba a Poe y que posiblemente éste le influyó a la hora de escribir su obra policial. De ésta destacan, como apunta Milton Fornaro¹²⁸, los cuentos “El crimen del otro”, “El barril de amontillado” —Poe tiene un cuento de igual título— y “El triple robo de Bellamore”, y el folletín *El mono que asesinó* (1909).

En los años cuarenta, a pesar de la casi inexistencia de editoriales uruguayas, se pueden encontrar ejemplos de novelas de enigma, reflejo del auge de este tipo de novelas en Argentina por la misma época. Algunas de ellas son *El asesino desvelado* (1945), de Enrique Amorim, y *Un muerto en la chimenea* (1942) y *Muerte en el pentagrama* (1946), de Sidney Morgan. Comenzó entonces un periodo de silencio para la novela policial uruguaya.

En la década de los sesenta y principios de los setenta, a pesar del renacer editorial, fueron pocos los que podían publicar novelas y aún muchos menos los que conseguían publicar novela policial. Algunos de los que lo lograron fueron Clara Silva, con *Aviso a la población* (1964), y Carlos Martínez Moreno, con *Tierra en la boca* (1974). Pero no fue

¹²⁸ Milton Fornaro, “La narrativa policial en Uruguay”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 153-164 (156).

hasta los ochenta cuando la novela negra irrumpió en el panorama literario del país. De esta última época merecen especial mención Juan Flo, con el cuento “El tercer excluido” (1975); Hiber Conteris, con *El diez por ciento de vida* (1986); Mario Delgado Aparain, quien editó la antología *Cuentos bajo sospecha* (1989) y reunió sus propios cuentos en el volumen *Querido Charles Atlas y otras historias terribles* (1997); Mario Levrero, (seudónimo de Jorge Varlotta) con *Dejen todo en mis manos* (1996); Juan Grompone, con *Asesinato en el Hotel de baños* (1990); Renzo Rosello, quien denuncia la corrupción política y la delincuencia juvenil en obras como *Varones y dublés* (1989) y *Trampa para ángeles de barro* (1992); Milton Fornaro, con *Hoy fue uno de esos días* (1993), y Omar Prego, con *Último domicilio conocido* (1990) y *Nunca segundas muertes* (1995).

Si Argentina es probablemente el punto de partida para el desarrollo de la novela policial en Latinoamérica, México se ha convertido en un referente en cuanto a la consolidación del género. Lo cierto es que el neopolicial ha arraigado con fuerza en países carentes de una tradición sólida y México es un ejemplo de ello. Según apunta Ilán Stavans¹²⁹, el interés de los lectores mexicanos por lo detectivesco nació a finales de los años treinta, gracias a periódicos y revistas de divulgación, como *Magazine de policía*, que publicaban noticias sobre asesinatos y otros crímenes horribles. Pese a la búsqueda, a veces forzada, de antecedentes de la narrativa criminal mexicana —no es necesario profundizar aquí en la opinión de Enrique Flores¹³⁰, que cree vislumbrar el germen del género en las “causas célebres” de finales del XVIII como *El crimen de don Joaquín Dongo*, de 1789—,

¹²⁹ Ilán Stavans, *Antiheroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993, pág. 76.

¹³⁰ Enrique Flores, “Causas Célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (eds.), *Bang! Bang!, Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, págs. 13-38.

la realidad es que los primeros intentos de una narrativa policial autóctona no se producen hasta los años cuarenta del siglo XX. Para el asentamiento del género en este país fue determinante que, en 1946, Antonio Helú¹³¹ fundara la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, y que, en 1944, Rodolfo Usigli escribiera *Ensayo de un crimen*¹³². Narrada desde el punto de vista del criminal, esta obra es considerada, por lo general, como la primera novela policiaca mexicana. La contribución al desarrollo del género por parte de Helú no viene dada solamente por la creación de la mencionada revista, sino también por su labor como escritor. Sus primeros relatos, publicados en periódicos a finales de los años veinte, se recopilaron en un volumen llamado *La obligación de asesinar* en 1946. Fiel al modelo clásico, que plantea como foco de la narración un enigma a resolver, Helú creó un peculiar detective llamado Máximo Roldán. Ladrón y pícaro, Roldán es una especie de Arsène Lupin¹³³ de clase baja, que despertó la empatía del lector de entonces por el delincuente bueno, frente a la prepotencia de los cuerpos policiales.

Por su parte, la importancia de la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* reside no tanto en la difusión de autores europeos y norteamericanos, como en la posibilidad de publicar que se brindó a autores mexicanos como Rafael Bernal —*El complot mongol* (1969)—, Rafael Solana —“El crimen de tres bandas”(1945)—, José María de la Vega —*Péter Pérez, detective de Peralvillo y anexas* (1952)—, y María Elvira Bermúdez —*Diferentes razones tiene la muerte* (1945)—. A mediados de los cincuenta las incursiones mexicanas en el género ya daban como para que María Elvira Bermúdez

¹³¹ Para más información sobre los textos policiales de Helú véase Edith Negrín, “El azar y la necesidad: las narraciones policiales de Antonio Helú”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (eds.), *Bang! Bang!, Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, cit., págs. 39-54.

¹³² En 1955 el director de cine Luis Buñuel hizo una adaptación cinematográfica de esta obra.

¹³³ Personaje creado a principios del siglo XX por Maurice Leblanc, que encarna a una suerte de ladrón de guante blanco. Junto a Émile Gaboriau y Gaston Leroux, Maurice Leblanc es considerado uno de los pioneros de la tradición del policial francés.

publicara una antología llamada *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (1955). Según Ilán Stavans, después de Helú, Bermúdez fue quien más hizo por el desarrollo del género en México, gracias a su fértil labor como crítica literaria, cuentista, novelista y editora de varias colecciones.

Otra de las obras angulares del policial mexicano es *El complot mongol*, de Rafael Bernal. De hecho, para algunos autores como Bermúdez y Taibo II, es ésta la primera novela policiaca mexicana y no *Ensayo de un crimen*, de Usigli, del que ambos reniegan por su poco apego a las fórmulas del género. Lo cierto es que la obra de Bernal supuso probablemente un modelo para Taibo II, ya que ésta se encuentra más en la línea de novela dura y de crítica social que él reivindica. Por otro lado, Stavans atribuye a la novela de Bernal el honor de ser el “antecedente” de *La cabeza de la hidra* (1978), de Carlos Fuentes (aunque el propio crítico reconoce que no hay evidencia de que Fuentes leyera esta obra):

Al leerse en reversa a la secuencia en que fueron escritas, Filiberto García, el héroe de Bernal recuerda a Félix Maldonado, el detective burócrata de Fuentes que trabaja en la Secretaría de Fomento Industrial. Los dos son mujeriegos; los dos se enfrentan a confabulaciones que aspiran a desestabilizar a México —Maldonado colabora con los estadounidenses y los israelíes contra los árabes, García impide una tardía revolución maoísta en Cuba y el posible asesinato del presidente norteamericano—. ¹³⁴

El hecho de que Fuentes escribiera una novela detectivesca no lo convierte obviamente en escritor policial, pero sí es relevante, para determinar en qué punto se encontraba el género en México, que un escritor consagrado como Fuentes, que ya había tenido éxito sobre todo con *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), incursionara con acierto en el género negro a finales de los setenta.

¹³⁴ Ilán Stavans, *Antihéroes. México y su novela policial*, cit., pág. 118.

Otros antecedentes mexicanos del género que Paco Ignacio Taibo II cita recurrentemente, son *Los albañiles* (1964), de Vicente Leñero¹³⁵, y *Las muertas* (1977), de Jorge Ibargüengoitia. Stavans considera que estos dos autores, junto a José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* (1967), se afiliaron al género sólo de manera pasajera y tomaron ciertos elementos del modelo para reformularlos. Según el crítico mexicano, “lo que los tres hacen es utilizar la fórmula policial como un trampolín para elaborar una crónica social, una sátira política, o un mosaico enigmático de posibilidades sin solución”¹³⁶. Esta afirmación recuerda, sin duda, otras reflexiones de autores neopoliciales confesos, que buscan en las formas del modelo policial una vía distinta para mostrar cómo las sociedades actuales fagocitan al individuo. Taibo II es uno de estos autores, y, sin vacilación alguna, se puede afirmar que es el que más ha contribuido no sólo en México, sino en toda Hispanoamérica, a la promoción, difusión y desarrollo de un policial con identidad hispanoamericana. A su labor como director de la *Semana Negra de Gijón* hay que sumar su tarea literaria. Su detective Héctor Belascoarán Shayne, personaje que aparece por primera vez en la novela *Días de combate* (1976), ha sido modelo inspirador para muchos autores, algunos de los cuales lo han homenajeado introduciéndolo como personaje en una novela propia (véase el caso de Luis Sepúlveda en *Nombre de Torero*). Como es sabido, Taibo II aborda la novela negra desde el compromiso social, y su obra está impregnada de una irónica crítica a la realidad corrompida de México. Algunas de sus obras más importantes son *Repaso* (1985), *La vida misma* (1987) y *Cuatro manos* (1990). Más recientemente ha publicado una novela

¹³⁵ Para más información sobre Vicente Leñero y su obra policial véase Leonardo Martínez Carrizales, “Vicente Leñero: Los códigos de la escritura”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (eds.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, cit., págs. 67-90.

¹³⁶ Ilán Stavans, *Antihéroes. México y su novela policial*, cit., págs. 160-161.

negra escrita a cuatro manos con el Subcomandante Marcos (jefe de la guerrilla zapatista de Chiapas), bajo el título de *Muertos incómodos* (2005).

El recientemente fallecido Rafael Ramírez Heredia fue, asimismo, un autor de calado para el neopolicial mexicano, sobre todo gracias a dos novelas: *Trampa de metal* (1979) y *Muerte en la carretera* (1985). En plena década de los ochenta, ya había quedado a años luz el gusto por el policial de tradición inglesa, con sus refinadas fórmulas. Es entonces cuando Taibo II y Ramírez Heredia rebuscaron en sus lecturas *hard-boiled* para proporcionar una visión más violenta y descarnada de la sociedad mexicana, una visión más realista, a su juicio. Por otro lado, no debe olvidarse que la matanza de estudiantes del 68 marcó un antes y un después en la sensibilidad de los artistas mexicanos. Las obras posteriores a esta fecha, en lo que al policial se refiere, estuvieron durante largos años marcadas por ese espíritu de crítica, rabia y desencanto que se identifica con la esencia de la novela negra y no con la tradición detectivesca más clásica.

De los años noventa, merece destacarse una novela negra de notable calidad literaria: *Linda 67. Historia de un crimen* (1995), de Fernando del Paso. Según Elizabeth Corral Peña, este autor

se sirvió de lo policial para componer una obra en la que el delito resulta un pretexto para la recreación de un mundo mucho más complejo, porque los distintos hilos que constituyen la trama criminal de *Linda 67* dan cabida a la laboriosa reconstrucción de la California de fines del siglo XX¹³⁷.

Un escritor que está teniendo un notable éxito dentro del género en el México actual es Rolo Díez (Rolando Aurelio Díez Suárez). Como muestra de este éxito, su novela *Papel*

¹³⁷ Elizabeth Corral Peña, “Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (eds.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, cit., págs. 115-131.

Picado obtuvo el Premio Hammett de Novela Negra en 2004. Por último, en cuanto al desarrollo del género en ese país, es necesario señalar que varios de los más recientes estudios críticos han destacado recientemente la importancia de la narrativa policiaca en la cultura mexicana del Norte y su frontera con EEUU. Algunos estudiosos manejan un concepto que otorga unidad e identidad a la narrativa de esta área geográfica frente a de otras regiones. Este elemento es, según Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández, la representación de la “*narcocultura*, es decir, la normalización de una forma de vida donde el crimen y en especial el narcotráfico se muestran como una opción lógica”¹³⁸. Entre estos autores, nacidos o establecidos en los estados del norte de México, destacan, por su contribución al neopolicial, Hugo Valdés, con *El crimen de la Calle de Aramberri* (1994), Elmer Mendoza, con *Un asesino solitario* (1999) y *El amante de Manis Joplin* (2001), Gabriel Trujillo Muñoz, con *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado* (2002), Francisco Amparán, con *Algunos crímenes norteros* (1992) y *Otras caras del paraíso* (1995), y Eduardo Antonio Parra, con *Nostalgia de la sombra* (2002).

En Cuba la tradición del género negro también es reciente, pero ofrece una evolución de sumo interés. Según el escritor Amir Valle¹³⁹, se podrían distinguir tres etapas, la primera de las cuales abarcaría los años setenta y ochenta del siglo pasado, con novelas policiales muy politizadas, buena parte de ellas en favor de la revolución. Es en este período en el que Rogelio Noguera desarrolla su labor como escritor, con *El cuarto*

¹³⁸Juan Carlos Ramírez- Pimienta y Salvador C. Fernández, “Prólogo” en *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2005, págs. 13-21 (15).

¹³⁹ Rosa Mora, “Los escritores latinoamericanos buscan nuevas fórmulas para retratar sus países” [entrevista a Amir Valle], *El País*, 13 de julio de 2002, <http://www.amirvalle.com/entrevistas/elpais.htm>

círculo (1976), y como crítico, con *Por la novela policial* (1982). También pertenecen a este periodo las novelas *La ronda de los rubíes* (1973), de Armando Cristóbal Pérez, y *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, aunque esta última sitúa su tiempo narrativo antes de la revolución.

La segunda etapa la protagoniza una nueva generación de escritores que quieren hacer novela negra desvinculándose de los discursos oficiales: aquí entrarían nombres como Justo Vasco, Leonardo Padura o Daniel Chavarría, que se acercan a la realidad de manera más objetiva y sin tantas consignas políticas. Para Padura, lo policial no es más que un pretexto para hablar de la sociedad cubana y reflexionar sobre su generación, propósito que le llevó a imaginar al detective Mario Conde, un policía poco convencional, solitario y desencantado —su nombre es una pura coincidencia con el famoso banquero español encarcelado—, en su tetralogía *Las cuatro estaciones*, compuesta por *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). Las novelas más importantes de Daniel Chavarría (de origen uruguayo) son *Adiós muchachos* (1995), *Allá Ellos* (2001), *El rojo en la pluma del loro* (2002) y *Viudas de sangre* (2004).

Por último, en la tercera etapa, la actual, la novela policial cubana incide más en la marginalidad. En este grupo destacan autores como Amir Valle, con *Largas noches con Flavia* (2008), Nelton Pérez, con *El enigma y el deseo* (2004), Lorenzo Lunar Cardedo, con *Que en vez de infierno encuentre gloria* (2003), y Roberto Estrada, con *La pelirroja* (2004).

Para obtener una visión global del género negro en Colombia, es interesante tener en cuenta el estudio de Hubert Pöppel¹⁴⁰, quien, de modo similar a como hicieran Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera para el caso argentino, ofrece una historia de la novela

¹⁴⁰ Hubert Pöppel, *La novela policíaca en Colombia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

policíaca en Colombia desde sus primeras manifestaciones, a finales del siglo XIX, hasta las más recientes, ya en la década de los noventa. Una de las primeras advertencias de Pöppel es que el género negro en Colombia no ha gozado de una larga tradición, ni de la más mínima atención por parte de la crítica literaria o de los estudios filológicos. Sí que abundan, no obstante, artículos sobre las posibles conexiones entre algunas obras de Gabriel García Márquez con el género. El mismo Pöppel dedica un capítulo de su libro a los elementos del género policíaco en obras como *La mala hora* (1962), *Cien años de Soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), “El mismo cuento distinto” (1994) y algunos textos periodísticos del famoso escritor colombiano.

Al igual que en el caso de Argentina, Uruguay, México o Chile, Colombia no desarrolló una corriente autóctona de novela policíaca hasta los años cuarenta del siglo pasado, aproximadamente. Pero, del mismo modo que en los países mencionados, también se pueden citar algunas obras decimonónicas como primeros antecedentes del género. Pöppel destaca tres en concreto: *Una ronda de don Ventura Ahumada* (1858), de Eugenio Díaz, *El episodio del doctor Russi* (1891), de José María Cordovez Moure, y *El crimen de Aguacatal* (1874), de Francisco de Paula Muñoz.

Es pues, en la década de los cuarenta, cuando se producen los primeros intentos de novela policíaca colombiana como tal, y siempre en la línea de la novela de enigma, que la escuela inglesa había puesto tan de moda. Así lo demuestran *El misterioso caso de Herman Winter* (1941), de José Joaquín Jiménez, y *El misterio del cuarto 215 o la pasajera del hotel Granada* (1944), novela publicada por entregas en el semanario *Comandos* y escrita por varios autores. *Un muerto en la legación* (1951), la primera novela policíaca colombiana escrita por una mujer, Emilia Pardo Umaña, también se inscribe dentro del canon clásico del género.

Posteriormente, Pöppel destaca la novela *Este cadáver es mío* (1957), de Manuel Mejía Vallejo. Esta obra fue escrita durante un período “complicado” de la historia política de Colombia (la “época de la Violencia”¹⁴¹) y en ella, pese a la obstinación del autor por evitar alusiones directas a la realidad, subyace un cuestionamiento de las normas sociales frente a la libertad individual, que la acerca a la corriente negra del género. Sin embargo, según Pöppel “la época de la Violencia y los años posteriores a ella no eran tiempos para escribir una novela policíaca. Más específicamente, los autores de la época que incursionaron en el género [...] se valieron principalmente del esquema de la novela detectivesca clásica”¹⁴². La afirmación de Pöppel no extraña, si se tiene en cuenta que la novela problema lleva implícita la etiqueta de literatura de evasión y que, también en Europa, los difíciles años cuarenta, con la guerra y la post-guerra, fomentaron, en parte, este tipo de literatura (recuérdese la reflexión que hacía Borges al respecto). Tendrían que pasar muchos años para que apareciesen en Colombia obras de corte policial que situaran su tiempo narrativo en la época de la Violencia. Pöppel propone como ejemplos de estas novelas negras históricas *El informe de Gálves* (1992), de Roberto Rubiano Vargas, y *Volver a Exantú. Tras los misterios de un país enigma* (1995), de Jorge C. Rivera.

De alguna manera, no fue hasta los años noventa cuando la novela negra se asentó en Colombia. Varias de las obras de esta década albergaban como tema de fondo la “nueva violencia”, que Pöppel define como “el fenómeno de la violencia generalizada y especialmente el del sicariato moderno, generados, entre otros factores, por el narcotráfico

¹⁴¹ Pöppel aclara que utiliza el término “Violencia” para referirse a la época comprendida aproximadamente entre 1948 y 1957, es decir, entre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el final del régimen de Gustavo Rojas Pinilla.

¹⁴² Hubert Pöppel, *La novela policíaca en Colombia*, cit., pág. 137.

(años ochenta y noventa)¹⁴³. Algunas de estas obras son: *Besa mi tumba* (1990), de Javier Echeverri Restrepo, *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, y *Trancón sobre el asfalto* (1999), de Rodrigo Argüello.

Otros autores colombianos de los últimos años que destacan por su incursión en el género negro son Octavio Escobar, con *Saide* (1995), Carmen Victoria Muñoz, con *Un gato en el acuario* (1996), Santiago Gamboa, con *Perder es cuestión de método* (1997), Óscar Collazos, con *La modelo asesinada* (1999), Franco Ramos, con *Rosario Tijeras* (1999), Sergio Álvarez, con *La lectora* (2001), y Mario Mendoza, con *Relato de un asesino* (2001) y *Satanás* (2002). De especial relevancia es la aportación de Gonzalo España y su trilogía del fiscal Salomón Ventura: *Mustios pelos de muerto* (1995), *La canción de la Flor* (1996) y *Un crimen al dente* (1999). Para Pöppel —y es una reflexión que nos recuerda inevitablemente lo que muchos autores opinan sobre el neopolicial latinoamericano—,

[Gonzalo] España utiliza el género negro como vehículo para una reflexión profunda sobre el estado de las cosas en su país y sobre su identidad [...] El segundo elemento de Gonzalo España lo vincula a un movimiento amplio en América Latina, que pone en el centro del interés de una novela policiaca la reelaboración de la tradición (o sea, los aspectos de autorreflexividad o metaficcionalidad, y la intertextualidad).¹⁴⁴

De manera ostensible se revela que también en Colombia el género negro es, para muchos autores, el cauce más adecuado para reflejar la corrupción, la violencia, el narcotráfico y todos los demás conflictos de una sociedad en la que el crimen no es excepción, sino norma.

¹⁴³ Hubert Pöppel, *La novela policiaca en Colombia*, cit., pág. 115.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 265.

Sin pretensión de completar el mapa del nuevo policial hispanoamericano, este repaso a sus manifestaciones concluirá ahora con una referencia breve a Guatemala y Bolivia. En Guatemala la tradición de novela policial es prácticamente inexistente, aunque, como apunta Aída Toledo, “las condiciones políticas y sociales pudieran promover este tipo de literatura”¹⁴⁵. No obstante, en los últimos años, dos autores, Rodrigo Rey Rosa y Dante Liano, están abriendo las puertas al género negro. Dante Liano quizá sea el más representativo con *El hombre de Montserrat* —novela editada en México en 1994, pero escrita años antes y publicada en italiano en 1990—, que transgrede, de forma paródica, los códigos de la novela negra. Por su parte, Rodrigo Rey Rosa, en su novela *Piedras encantadas* (2001), denuncia la propagación sin fin de la corrupción y la violencia en Guatemala. Para estos autores, según Aída Toledo, “el género negro ofrece una respuesta desde y sobre la marginalidad”¹⁴⁶.

El caso de Bolivia es similar al de Guatemala, en cuanto a la carencia de tradición de género negro. Muchos de los escritores y críticos bolivianos siguen considerando al policial un género menor. Sin embargo, existen ciertas obras que, por su reflexión sobre la marginalidad en la sociedad boliviana, bien podrían adscribirse al género. Tal es el caso de *Un hombre sentimental* (2001), de Gonzalo Lema, *Mundo Negro* (2002), de Wilmer Urrelo, *American Visa* (1994), de Juan de Recacoechea, *El Delirio de Turing* (2002), de Edmundo Paz Soldán, y *El atraco de Calamarca* (2002), de Enrique Rocha Monroy.

¹⁴⁵ Aída Toledo, “*El hombre de Montserrat* de Dante Liano: transgresión paródica de la fórmula de la novela negra”, en *Vocación de Herejes*, Guatemala, Editorial Cultura y Academia Editora, 2002, págs. 90-103 (92).

¹⁴⁶ Aída Toledo, “La novela de la guerrilla: apuntes sobre los escritores del filón marginal”, en *Vocación de Herejes*, cit., págs. 51-58 (58).

EL CASO DE CHILE

Chile no difiere demasiado de México o Argentina, en cuanto a que, como formato literario, el policial no se difundió, de manera regular, hasta los años cuarenta. De igual modo, existen ciertas obras precursoras que permiten seguir una línea de evolución del género, si bien es ésta una línea marginal respecto de la literatura dominante. Dauno Tótoro¹⁴⁷ nos remite a algunos textos que, según él, constituirían el sustrato sobre el que más tarde se asentaría el policial chileno: las crónicas de la segunda mitad del siglo XIX en las que se narraban las vidas de los criminales criollos. Tótoro alude, por ejemplo, a los relatos de bandidos que publicaba José Joaquín Vallejo, “Jotabeche” —de cuya vida y obra hizo Alberto Edwards un esmerado estudio crítico¹⁴⁸—, a *Las astucias de Pancho Falcato* (1884), de Francisco Ulloa, y al cuento “El acriminado” (1906), de Guillermo Labarca.

Por su parte, Enrique Volpe apunta que también han de considerarse algunas novelas de Alberto Romero, como *La viuda del conventillo* (1930) o *La mala estrella de Perucho González* (1935), como crónicas policiales. Según Volpe, en estas obras “el autor logra penetrar hondo en el alma del delincuente criollo”¹⁴⁹. De igual modo, el mismo crítico destaca la importancia de Ventura Maturana Barahona, un famoso comisario y abogado que, a través de algunos de sus textos, como *Las investigaciones del delito* (1924) —en realidad, un manual de criminalística—, nos ofrece una visión de la delincuencia en el Santiago de los años veinte.

¹⁴⁷ Dauno Tótoro, “La novela policial y sus héroes”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 57-61 (60).

¹⁴⁸ Alberto Edwards, “Jotabeche, su vida y sus obras”, José Joaquín Vallejo, *Obras de don José Joaquín Vallejo*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1911.

¹⁴⁹ Enrique Volpe, “El hombre enfrentado a su tiempo”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 73-76 (74).

Magda Sepúlveda distingue varias fases en el desarrollo del género en Chile que contienen ciertas similitudes con las propuestas por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera para el caso argentino. Según Sepúlveda,

La primera [de estas etapas] consiste en una estilización de las poéticas europeas. La segunda, relata delitos ejecutados por personajes marginales, siguiendo un formato naturalista. La tercera etapa se caracteriza por satirizar sin alcanzar la parodia, lo policial clásico. Y la etapa actual se distingue por incursionar dentro de la variante de lo policial negro.¹⁵⁰

Dentro de esa primera etapa, en la que se nacionaliza el modelo clásico de la novela de enigma, se halla un autor —así lo apunta Kate Quinn¹⁵¹— como Alberto Edwards (1874-1932). En aquella época era frecuente que, ya fuera por los prejuicios de las editoriales o por los suyos propios, muchos autores utilizaran seudónimos a la hora de dar a conocer relatos policiales en publicaciones periódicas, como diarios o revistas. En una de éstas, *Pacífico Magazine*, entre 1913 y 1921, Edwards (con los seudónimos Miguel de Fuenzalida y J. B. C.) publicó varios cuentos fantásticos y policiales. A través de estos últimos dio a conocer al llamado “Sherlock Holmes chileno”, el detective Román Calvo. Este personaje hereda rasgos tanto del detective de Arthur Conan Doyle, como del caballero C. Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, con la diferencia de que “sus deducciones se basan en un conocimiento exacto de la psicología y costumbres chilenas”¹⁵². Sin duda, un síntoma del interés surgido en los últimos años en Chile por este género y por la búsqueda de representantes autóctonos, es la publicación en el año 2007 de un volumen

¹⁵⁰ Magda Sepúlveda, “Del género policial”, en Rodrigo Cánovas Emhart (ed.), *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, cit., págs. 107-121 (107).

¹⁵¹ Kate Quinn, “¿Por qué estudiar literatura policial latinoamericana?”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 19-27 (20).

¹⁵² Véase “Alberto Edwards y Román Calvo”, Alberto Edwards, *Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1953, pág. 10.

titulado *La secretísima*¹⁵³, que recoge varias de las aventuras de Román Calvo. Algunos de los cuentos policiales en los que este investigador chileno despliega toda su inteligencia empírica son “El tesoro y la viudita”, “El despojo sangriento”, “La pista de don Antonio Pérez”, “La Secretísima”, “El marido de la señorita Sutter” y “La guerra a bordo del *Aragón*”¹⁵⁴, todos ellos presentes en el citado volumen *La secretísima*.

Otro de los primeros autores que se interesaron por el género policial en Chile fue, según afirma Hernán Poblete Varas¹⁵⁵, Emilio Vaïsse (1830-1935), un sacerdote de origen francés que, además de crítica literaria, escribió varios cuentos policiacos bajo el seudónimo de Omer Emeth. Magda Sepúlveda incluye también en esta primera etapa una novela de Egidio Poblete —padre del arriba mencionado Hernán Poblete—, *La avenida de las acacias* (1917). Esta novela ya presentaba rasgos detectivescos y dio origen a una de las primeras películas que se rodaron en Chile (la dirigió Arturo Mario en 1918). En esta etapa, en la que ciertos escritores chilenos asumen y en cierto modo mimetizan la tradición europea —fundamentalmente la anglosajona—, también se encuentran los primeros cuentos de Luis Enrique Délano, autor fundamental para analizar la transformación del género en este país. En los años treinta, Délano publicó varios relatos, todavía muy apegados a la tradición más clásica, en el periódico *El Mercurio*. Algunos de ellos tienen títulos significativos como “El destino de Sherlock Holmes” (1930) o “Marta, la mensajera misteriosa” (1934). También en alguna de sus novelas de juventud se percibe la influencia de autores como Poe, Doyle o Van Dine. Es a partir de la década de los cuarenta —época

¹⁵³ Alberto Edwards, *La secretísima. Los cuentos de Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*, Santiago, Ediciones B, 2007.

¹⁵⁴ Para un análisis más detallado de estos cuentos véase Clemens Franken, “Alberto Edwards y su conservador detective Román Calvo”, *Anales de la Literatura Chilena*, año 5, núm. 5, diciembre 2004, págs. 29-44.

¹⁵⁵ Hernán Poblete Varas, “Literatura policial, un género vivo”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 77-79 (78).

en la que pudo acceder, a través de la revista mexicana *Selecciones Policiacas y de Misterio*, a la lectura de los autores duros de la escuela norteamericana, como John Dickson Carr, Dashiell Hammett o Raymond Chandler— cuando se observan los primeros indicios de cambio en la narrativa policiaca de Délano. Como apunta su propio hijo, Poli Délano, “sus novelas firmadas como Mortimer Gray muestran ya una influencia de esta nueva escuela”¹⁵⁶. Siempre según Poli Délano, algunas de estas obras, publicadas en Argentina e inéditas en Chile, son *El caso de la mujer azul* (1946), *Muerte entre los pinos*, *El caso del cuadro surrealista* y *Phillip Dane de vacaciones*. El personaje de Phillip Dane —cuyo nombre es un evidente homenaje al detective Philo Dance, de S. S. Van Dine— es descrito como “un joven enamorado [...] que no trepida en afrontar la acción para resolver los casos que le son encargados a su padre, el inspector Thomas Dane, de quien es brazo derecho”¹⁵⁷. El espíritu aventurero de este personaje está probablemente alimentado por las lecturas de juventud de Délano, gran admirador de la obra de Emilio Salgari. Ya en los años cincuenta, Délano cambió su seudónimo por el de José Zamora, y con este nombre publicó varios cuentos policiacos en la revista *En Viaje* como “El secuestro del cirujano” (1956), “El caso de la esposa del novelista” (1957), “El caso del político asustado” (1957) y “El caso de la actriz y su fantasma” (1958). Estos relatos constituyen, posiblemente, los esbozos de dos obras que publicaría treinta años más tarde, durante su exilio en México: *El collar de Jessica Rockson* (1980) y *Desdémona en apuros* (1980). Quizá por ciertas experiencias vitales —su estancia en España al inicio de la Guerra Civil y su exilio en México a raíz de la dictadura de Pinochet—, y quizá también por su fuerte compromiso político —fue un destacado miembro del Partido Comunista en Chile (lo que fortaleció su

¹⁵⁶ Poli Délano, “La narrativa policial de Luis Enrique Délano”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 101-103 (102).

¹⁵⁷ Íd.

amistad con el poeta Pablo Neruda)—, Délano se acercó, en sus últimas obras, al realismo social y dejó atrás el puro juego literario de sus cuentos de juventud.

Todavía en esta primera etapa de desarrollo del policial en Chile se sitúan, para Magda Sepúlveda, las obras de Camilo Pérez de Arce y de Luis Insulza Venegas. En los años cuarenta y cincuenta Camilo Pérez de Arce, bajo el influjo de la tradición anglosajona y con el seudónimo de James Endhard, publicó varias novelas ambientadas en EEUU, como *Estocada y veneno* (1944), *Un crimen entre psicólogos* (1946), *El partido final* (1950) o *El enigma de la cleptómana* (1951). En 1947, este mismo autor pero con un seudónimo distinto (Guillermo Blanco) publicó una novela policíaca, de corte clásico, pero ambientada en Chile: *Los minutos acusan*. Este detalle nos muestra la intención, aunque todavía muy latente, de desvincularse de los orígenes del género y dotar a su escritura de un toque propio, local. Para Kate Quinn es un hecho excepcional que Pérez de Arce consiguiera publicar esta novela, ya que, según ella,

[...] el público lector prefería novelas ambientadas en países anglosajones. Por eso, por lo general, las editoriales no querían arriesgarse en publicar novelas como *Los minutos acusan*.¹⁵⁸

Sin embargo, Pérez de Arce no fue el único en escribir y publicar novelas ambientadas en Chile. El escritor Luis Insulza Venegas, con el seudónimo L. A. Isla o A. L. Isla —no está muy claro— publicó en los años cuarenta dos obras —una novela, *El crimen del parque forestal* (1946), y un libro de cuentos, *El indiferente* (1947)—, ambientadas en Chile. Pero no sólo es este hecho el que distancia su producción literaria del modelo anglosajón, también influye el que el personaje principal, el inspector De la Barra, pertenezca al cuerpo policial. Por otro lado, se da ya en este investigador una afición que el

¹⁵⁸ Kate Quinn, “¿Por qué estudiar literatura *policíaca* latinoamericana?”, cit., pág. 21.

detective Heredia, creado por Ramón Díaz Eterovic, heredará treinta años más tarde: recorrer las librerías de viejo de Santiago como pasatiempo.

En la segunda etapa del desarrollo del género policial que propone Magda Sepúlveda, en la que se relatan crímenes siguiendo un formato naturalista, se encuentra la obra de René Vergara, inspector de Investigaciones en la Brigada de Homicidios y destacado criminalista. Desde muy joven, antes incluso de ser policía, Vergara era un gran aficionado al género y gran admirador de autores como William Irish —seudónimo de Cornell Woolrich—, pero ya en sus primeros relatos, a pesar de que firmaba con el seudónimo de Hércules Poirot, se percibe una desvinculación consciente de las clásicas novelas de enigma, a las que él consideraba muy alejadas de los crímenes cotidianos que ocurren en la vida real. Con tan sólo 22 años, en 1940, publicó su primer cuento, “La bailarina de los pies desnudos”, en la revista argentina *Leoplán*. Este relato, que José María Navasal incluiría años más tarde en su antología *Los mejores cuentos policiales de todos los tiempos*¹⁵⁹, apunta, ya desde el título, a un enfoque más lírico y menos realista de lo que sería el resto de su producción policíaca, muy apegada a la realidad criminal de Chile. En obras como *La otra cara del crimen: el caso de Alicia Bon* (1970), *Un soldado para Lucifer* (1973) y *De las memorias del inspector Cortés* (1976), Vergara profundiza en la idea del delito como consecuencia de ciertos parámetros sociales, a través de la narración de crímenes “corrientes” y el retrato de los detalles sórdidos que éstos conllevan. La mayoría de sus textos se inspiran en casos reales que el autor había vivido cuando pertenecía al Cuerpo de Investigaciones de Chile, y sin duda su profesión de policía influyó notablemente en su obra, que no puede desvincularse de la crónica roja. Por lo general, en sus relatos se dejan de lado las pretensiones formales —en su caso el formato policial es

¹⁵⁹ José María Navasal (ed.), *Los mejores cuentos policiales de todos los tiempos*, Santiago, Zig-Zag, 1951.

sólo una herramienta narrativa— y el foco de atención no se centra tanto en la resolución del caso como en hacer visibles las miserias de la condición humana, a veces tan brutal. Este último aspecto, que transluce una profunda crítica a la sociedad y a un sistema disfuncional, enlaza la obra de Vergara con las novelas neopoliciales que surgirán unos años más tarde. Entre los ejemplos de la inquietud reciente de la narrativa chilena actual por recuperar autores policiales autóctonos se cuenta la publicación, en el año 2000, de *Crímenes inolvidables*¹⁶⁰, un volumen que recoge algunos de los relatos más célebres de Vergara como “El monstruo de Carrascal”, “El asesinato del sastre Schneider” o “El caso del Tucho”.

Aparte de René Vergara, también pertenecen a esta segunda etapa del desarrollo del género policial en Chile dos autores más: Edesio Alvarado, con *El Desenlace* (1966), y Antonio Rojas Gómez, con *El Huésped de Invierno* (1982). La novela de Alvarado narra la historia de una venganza, una mujer que busca, entre varios sospechosos, al asesino de su marido. Es una obra que aplica los elementos formales de la novela policíaca —aunque el final es abierto y permite distintas posibilidades en torno a quién es el asesino— a un universo rural que nada tiene que ver con los espacios urbanos que suelen contextualizar la novela negra. Aunque ahora haya caído en el olvido, lo cierto es que la novela de Alvarado tuvo un notable éxito de público en las cuatro ediciones que se hicieron desde 1966 hasta 1973.

Por su parte, en *El Huésped de Invierno*, la primera novela de Rojas Gómez, el autor combina la crónica periodística con la ficción literaria, algo muy propio del género —desde el “El misterio de María Rogêt” (1842), del mismo Poe, hasta *La canción del verdugo* (1977), de Norman Mailer, pasando por *Operación masacre* (1957), de Rodolfo

¹⁶⁰ René Vergara, *Crímenes inolvidables: 1923-1954*, Santiago, Ernesto Carmona Editor, 2000.

Walsh, y por *A sangre fría* (1966), de Truman Capote—. En este caso, Rojas Gómez narra un terrible crimen, ocurrido en Valparaíso en 1962, que él mismo tuvo que investigar cuando trabajaba como reportero. La novela ahonda en las últimas horas de libertad de un profesor que asesinó y descuartizó a su mujer y a su hijo. Años más tarde, Rojas Gómez publicó *Un millón de dólares* (1998), un volumen que reúne tres novelas breves y recupera el formato policial pero procurando un enfoque menos realista y más experimental.

En la siguiente etapa del desarrollo del género en este país, en la que se satiriza el modelo clásico, Magda Sepúlveda incluye dos nombres: Gustavo Rivera Guerrero, con su novela *Janet Graham contra las modelos asesinas* (1985), y Enrique Araya, con *Crimen de Cuarto Cerrado* (1987). La obra de Rivera, ambientada en Nueva York, utiliza los elementos clásicos del formato policial de manera humorística y caricaturiza los excesos del feminismo radical a través de sus personajes. Por su parte, Enrique Araya recrea ingeniosamente, con humor del absurdo e introduciendo elementos fantásticos, uno de los problemas más clásicos del género, el cadáver encontrado en un cuarto cerrado en el que aparentemente nadie ha podido entrar ni del que tampoco ha podido salir (algunos de los ejemplos más célebres del llamado “crimen del cuarto cerrado” son “Los crímenes de la rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, *El misterio de Big Bow*, de Israel Zangwill, *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux, *El secreto del alfiler*, de Edgar Wallace, o *La ventana de Judas*, de Carter Dickson).

En la última etapa del desarrollo del policial se encuentran aquellos autores que, aproximadamente desde finales de los años ochenta hasta la actualidad, han optado por la vertiente más negra del género, continuando, así, con la línea “dura” de los clásicos norteamericanos, pero adoptándola a la realidad chilena. A esta generación pertenecen Ramón Díaz Eterovic, Marco Antonio de la Parra, Gregory Cohen, Roberto Ampuero, Luis

Sepúlveda, Alejandra Rojas, Mauro Yberra y algunos otros que se estudiarán con más detenimiento en el siguiente punto de este capítulo.

Una vez revisadas las huellas que ha ido dejando el policial en Chile, cabe preguntarse cuáles fueron las vías gracias a las cuales se difundió este género entre los lectores. Sin duda, las publicaciones periódicas, como revistas o diarios, desempeñaron un papel decisivo a la hora de popularizar el relato policial. En Chile las más importantes, en este sentido, fueron las revistas *Pacífico Magazine* y *En Viaje*, y el periódico *El Mercurio*. Por otro lado, la editorial chilena que verdaderamente influyó en la difusión del género fue, sin duda, Zig-Zag. Desde finales de los años cuarenta, y durante toda la década de los cincuenta, Zig-Zag publicó novelas policiales de autores clásicos como Erle Stanley Gardner, John Dickson Carr (que también firmaba como Carter Dickson), Henry Bordeaux, E. C. R. Lorac o Carol Carnal, en una serie llamada “El Sabueso”. El éxito de estos libros fue notable —dentro de los parámetros que se barajaban entonces—, y tanto es así que, en 1951, Zig-Zag editó una antología llamada *Los mejores cuentos policiales de todos los tiempos*. Este volumen, prologado por José María Navasal, recogía relatos de Anthony Berkeley, Thomas Burke, Leslie Chateris, Gilbert Keith Chesterton, Agatha Christie, Carter Dickson, Jacques Futrelle, Ellery Queen, Roland Knox, e incluía el cuento “La bailarina de los pies desnudos”, del chileno René Vergara. Además, en 1953, Zig-Zag lanzó al mercado la colección “Selecciones Ellery Queen de crimen y misterio”, en la que se publicaban cuentos policiales de muchos autores estadounidenses y británicos. También por los años cincuenta, en una revista semanal que Zig-Zag editó, con el mismo nombre, desde 1905 hasta 1964, aparecían de vez en cuando cuentos de corte policial de autores como Clifford Jenkis, August Derleth o Roland Knox. Pero probablemente la colección de Zig-Zag que más se recuerde hoy sea “La Linterna”, en cuyas series roja, escarlata y naranja se

difundieron las obras de clásicos como Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace o Georges Simenon, pero también las de autores chilenos como Camilo Pérez de Arce y Luis Insulza Venegas.

Fue aproximadamente a mediados de los años noventa cuando el panorama crítico de Chile comenzó tímidamente a darse cuenta de que el género negro ocupaba, cada vez más, un lugar digno entre las opciones narrativas de los autores del país. Significativos son los títulos de una reseña¹⁶¹ y un breve artículo, publicados ya en 1994 en *La Nación* y *La Tercera* respectivamente. En el último, “El despertar del género policíaco”¹⁶², Andrés Gómez señalaba, a propósito de la publicación de *Linchamiento de negro*, de Bartolomé Leal, que el género negro se estaba abriendo camino con notables exponentes como Roberto Ampuero, Ramón Díaz Eterovic, Claudio Jaque o el citado Bartolomé Leal. El mismo Ramón Díaz Eterovic, uno de los autores que, sin lugar a dudas, más ha contribuido a la difusión y al estudio de este fenómeno literario —entre otras cosas publicó una antología de cuentos policíacos chilenos¹⁶³—, confirmaba, en el mismo año y también a propósito de *Linchamiento de negro*, esta nueva realidad: “la novela de Bartolomé Leal aparece en un momento en que se revaloriza este género en nuestro país. Su trabajo servirá no sólo para acrecentar el interés de quienes lo lean, sino también como un agente de mayor consideración del género en su conjunto”¹⁶⁴. El proceso se afianzó y, poco después, en 1996, Díaz Eterovic ya hablaba de la existencia de un “neopolicial chileno”¹⁶⁵, que el autor vinculaba con el neopolicial latinoamericano, y que había surgido de “la necesidad de

¹⁶¹ “Aumentan las novelas policiales por el sector de la literatura chilena”, suplemento de *La Nación*, 14 de enero de 1994, pág.23.

¹⁶² Andrés Gómez, “El despertar del género policíaco”, *La Tercera*, 9 de diciembre de 1994, pág. 21.

¹⁶³ Ramón Díaz Eterovic, *Crímenes Criollos: antología del cuento policial chileno*, Santiago, Mosquito, 1994.

¹⁶⁴ Ramón Díaz Eterovic, “*Linchamiento de negro*”, *Punto y final*, núm. 332, diciembre 1994, pág. 22.

¹⁶⁵ Ramón Díaz Eterovic, “El neopolicial chileno”, *Punto y final*, núm. 374, 4 de agosto de 1996, pág. 18.

reflejar en la literatura un tiempo de incertidumbre —los años de fin de siglo— y recrear con alguna mayor perspectiva la época negra de la dictadura”.

El auge del género policial en Chile se produce, entonces, siguiendo el ejemplo de Argentina o México, desde los años ochenta hasta la actualidad. Los escritores chilenos de las últimas décadas encuentran en la novela negra o “dura” estadounidense un modelo base sobre el que podrán acercarse a su propia realidad y profundizar en ella. De este modo, retoman una línea de realismo literario que el policial clásico había dejado de lado. Se recuperan la acción y el diálogo como elementos narrativos claves, y en un segundo plano quedan la trama enigmática y el proceso de investigación. Básicamente es posible distinguir dos tipos de escritores chilenos de neopolicial. Por un lado están los autores que se han acercado al género de manera esporádica con una o dos novelas, como Antonio Montero, Marcela Serrano o Marco Antonio de la Parra, y, por otro lado, están los escritores que han hecho de este género su principal vía de expresión, como Ramón Díaz Eterovic o Roberto Ampuero.

Las novelas del neopolicial chileno parten, en general, de una situación concreta, local y anecdótica, pero aspiran a llegar más allá. Situadas durante y, sobre todo, después de la dictadura pinochetista, cuentan historias de investigadores honestos e idealistas a los que se les presenta un caso por resolver. Muy lejos parece estar todavía el momento en el que el lector chileno se sienta identificado con un agente de la policía, ya que este cuerpo permanece aún en las mentes latinoamericanas muy ligado a la violencia y a la corrupción. Los detectives de estas novelas no aceptan los casos sólo por dinero, sino que se implican emocionalmente, sus vidas experimentan una transformación con cada investigación.

Dos son los autores chilenos que mejor se inscriben dentro de esta reciente tendencia del neopolicial latinoamericano: Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero. Las

series de los detectives Heredia y Cayetano Brulé, respectivamente, son las que más se ciñen a los códigos del género policial. Ambos autores optan, cada uno en su estilo, por seguir fielmente el canon del género negro y los elementos básicos que lo caracterizan: detective que lleva a cabo una investigación en un entorno urbano y con un trasfondo de violencia y corrupción estatal. En ninguno de los libros de Díaz Eterovic o de Ampuero se hacen grandes trasgresiones formales ni estructurales. Estos autores prefieren ceñirse al código y, dentro de él, nos brindan una nueva visión de la realidad chilena de los últimos años. Tanto Brulé como Heredia son partícipes activos de la historia reciente de Chile. Sus investigaciones no fluyen al margen de los temas políticos y sociales recientes: el retorno de los exiliados, la reorganización de los partidos de izquierda, las violaciones de derechos humanos durante y después de la dictadura militar, el tema de los desaparecidos y los olvidados, la violencia y corrupción del Estado, la situación de los marginados, la nueva democracia, etc.

Además de estos dos autores, existen otros escritores chilenos que, aun apartándose en mayor o menor medida del modelo clásico de la narración policial, también indagan con sus novelas en el género. Tal es el caso de Luis Sepúlveda en *Nombre de torero* (1994), de Marcela Serrano en *Nuestra Señora de la Soledad* (1999) o de Sergio Gómez en *El labio inferior* (1998) y *La mujer del policía* (2000). En estas obras el personaje del detective se aleja del que el lector asume habitualmente como prototipo clásico pero la investigación, y el trasfondo de crítica a la nueva realidad chilena sigue estando muy presente. Como paradigma de trasgresión del género, pero sin apartarse de sus raíces básicas, se encuentra Roberto Bolaño con su novela *La pista de hielo* (1993). En ésta es el lector el que debe asumir completamente el rol de investigador a partir de los distintos testimonios que se van proporcionando a lo largo de la obra. Clemens A. Franken Kurzen, en su artículo “La

novela negra chilena: entre el crimen institucional y pasional”¹⁶⁶, hace una clasificación del neopolicial chileno y divide las novelas en dos grupos:

- A) Novelas de crimen institucional: en ellas, un grupo de escritores chilenos “tematiza la violencia ejercida, ante todo, por los organismos estatales de seguridad durante y después del régimen militar”, y “utiliza el formato policial como una máscara para echar, en el fondo, una mirada crítica a la sociedad chilena en su totalidad como país”¹⁶⁷. En este grupo Franken incluye a autores tales como Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero y Luis Sepúlveda, y además otros como Jorge Calvo (*La partida*), Gregory Cohen (*Mercenario ad honorem*), Jaime Collyer (*El infiltrado*), Gonzalo Contreras (*La ciudad anterior*) y Antonio Montero (*Tres réquiem para Carmela*).
- B) Novelas de crimen pasional: en ellas otro grupo de escritores chilenos surgidos en el transcurso de los años noventa “se centra más bien en la violencia presente en las relaciones familiares, entre marido y mujer, padres e hijos”, y utiliza el formato policial “para investigar más detalladamente las relaciones de pareja y de género”¹⁶⁸. En este grupo se encuentran Alejandra Rojas (*Legítima defensa*, *Noches de estreno*, *El beneficio de la duda*, *Stradivarius penitente*), Sergio Gómez (*La mujer del policía*, *El labio inferior*), Darío Oses (*La bella y las bestias*), Marcela Serrano (*Nuestra Señora de la Soledad*), Roberto Bolaño (*La pista de hielo*) y Poli Délano (*Muerte de una ninfómana*).

¹⁶⁶ Clemens A. Franken Kurzen, “La novela negra chilena: entre el crimen institucional y pasional”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 81-90.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 86.

¹⁶⁸ *Íd.*

Los inicios del neopolicial chileno

El inicio del neopolicial en Chile suele situarse en torno a 1987 con la aparición de *La ciudad está triste*, la primera novela de la saga del detective Heredia, de Díaz Eterovic. No obstante, ya en 1980 se había publicado, en México, *Muerte de una ninfómana*¹⁶⁹, de Poli Délano (bajo el seudónimo de Enrico Falcone), y en 1986 *Mañana canta Gardel*, de Sergio Navarro. La obra de Délano es una novela breve en la que, a través de la intriga policial, se plasman el choque cultural y emocional y el conflicto generacional entre una mujer joven, que vive su sexualidad de manera liberal, y su marido, un hombre de más edad, conservador e incapaz de entender la filosofía de vida de su esposa. *Muerte de una ninfómana* podría ser la primera muestra de una vertiente de la novela negra chilena, en la que, según insiste Franken Kurzen, algunos autores chilenos como Alejandra Rojas, Sergio Gómez, Marcela Serrano, Darío Oses y Roberto Bolaño “comparten la tematización de crímenes pasionales, pertenecientes generalmente al ámbito privado de las relaciones humanas; específicamente indagan sobre la realidad de las parejas”¹⁷⁰. Por su parte, *Mañana canta Gardel*¹⁷¹, de Sergio Navarro, ya contenía todos los elementos formales del género negro y los aplicaba al contexto chileno, a un Santiago en plena dictadura. Sin duda este autor, influido probablemente por el cine negro, utiliza conscientemente el formato policial duro y lo homenaja en su novela: ya es significativo que en la cubierta de la primera edición aparezcan un par de fotogramas de la película de John Huston, *El halcón maltés*, basada en la obra del mismo título de Dashiell Hammett. La anécdota policíaca de la novela es una excusa: un joven periodista llamado Esteban Rojas inicia la investigación

¹⁶⁹ Enrico Falcone, *Muerte de una ninfómana*, México, Editorial Universo, 1980.

¹⁷⁰ Clemens A. Franken Kurzen, “Poli Délano y sus incursiones en el género policial”, *Literatura y Lingüística*, núm. 17, 2006, págs. 102-115 (114).

¹⁷¹ En Chile solía utilizarse esta expresión, entre los trabajadores, la víspera de cobrar la paga semanal o mensual. Sin embargo en esta novela la frase parece referirse a la ilusión por un futuro esperanzador que termine con un presente, el de la dictadura, oscuro y triste.

de un crimen cometido, al parecer, por los servicios de inteligencia. El trasfondo, en sí, tiene que ver con el triste final de una historia de amor (entre Esteban y Laura, una escultora) que coincide con el final de las ilusiones y las utopías de una generación. La nostalgia y el desencanto deambulan por toda la novela; nostalgia por una época anterior, en la que ciertos ideales políticos y sociales unían al grupo de jóvenes amigos de Esteban, y desencanto por el tiempo “actual” —mediados de los ochenta—, en el que el grupo de amigos se ha dividido, como el resto de la sociedad chilena, entre “adaptados”, “exiliados” y “ahogados” por la dictadura. El régimen se define metafóricamente como “un parque de bomberos”¹⁷², en el que hay extintores (las fuerzas militares), detectores (los delatores y afines al régimen) y salidas de emergencia (el exilio). Con todo, la figura del escritor exiliado no es ensalzada, algo frecuente en otras novelas; por el contrario, es criticada con dureza por aquellos que han decidido quedarse en el país. Laura, por ejemplo, dice:

Aquellos pendejos que escriben con la naturalidad de estar fuera del país. No sabes cuánto los odio. Me refiero a los héroes que han escapado y que llevan una tranquila vida mientras reflexionan sobre el acontecer nacional. Muy lúcidas reflexiones. Pero no lo que aquí necesitamos.¹⁷³

También en 1987, el mismo año de *La ciudad está triste* de Díaz Eterovic, se publicó la novela de Antonio Montero Abt, *Tres Requiem para Carmela*. Ésta se inscribe dentro de la novela negra, más concretamente dentro de la vertiente que se centra en la “historia del crimen”—según la terminología de Tzvetan Todorov¹⁷⁴—, y se prescinde de la “historia de la investigación” (ni siquiera aparece un personaje que desempeñe el papel de detective como tal). Un narrador omnisciente utiliza la perspectiva del “criminal” (que en

¹⁷² Sergio Navarro, *Mañana canta Gardel*, Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986, pág. 52.

¹⁷³ *Ibidem*, págs. 220-221.

¹⁷⁴ Tzvetan Todorov, “Tipología del relato policial”, Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, cit., págs. 46-55 (47).

este caso es primero víctima y luego una suerte de justiciero). Predomina por tanto la acción y no la reconstrucción de los hechos. La intriga se sitúa en los años finales de la dictadura y cuenta la historia de una venganza. Aníbal, un muchacho de dieciocho años, ha jurado vengar a su madre, Carmela, quien sufre un grave trastorno mental a raíz de la muerte de su marido. Éste ha sido torturado y asesinado brutalmente por sus ideas marxistas. Con el fin de cumplir su misión, matar a los asesinos de su padre (tres policías de la Dirección de Inteligencia Nacional¹⁷⁵), Aníbal lleva a cabo una radical transformación personal: cambia de identidad y de aspecto, aprende artes marciales y renuncia a su, hasta entonces, arraigada fe católica. La sed de venganza se plantea como consecuencia de la ausencia de justicia, la única ley válida para Aníbal es la ley del Talión. Ese personaje continúa el arquetipo de “vengador justiciero”—con un pasado como víctima que justifica sus acciones al margen de la ley—, y en este sentido es un “héroe prometeico”¹⁷⁶ que se rebela frente al sistema establecido, algo que lo asemeja a Edmundo Dantés, el personaje de *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas.

Es de suponer que esta novela se le pasó por alto a la censura, puesto que, aunque fue publicada durante la dictadura, en ella se critica abiertamente a Pinochet, su sistema militar, la brutalidad de los “guardianes del orden” y la hipocresía de los que detentan el poder:

El dictador [...] no busquen a otro culpable de los males del país. Es un general cínico, sin alma ni conciencia. Catorce años y miren dónde estamos. Miren los allanamientos, cómo nos tratan. Y es a nosotros los pobres. Los barrios ricos ellos

¹⁷⁵ La Dirección de Inteligencia Nacional, popularmente conocida como la “DINA”, era la policía secreta de la dictadura de Pinochet. Se creó en 1974 y en 1977 fue sustituida por la Central Nacional de Inteligencia o “CNI”, que duró hasta el final del régimen militar.

¹⁷⁶ Véase Monserrat Amores, “En busca de la verosimilitud: azar y providencia en el folletín español”, *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, La Coruña, Universidade da Coruña, 2006, págs. 83-98 (86).

mismos los cuidan. Adulan a los poderosos y los poderosos a los militares les besan los pies. Pero en el fondo los desprecian. Siempre lo hicieron¹⁷⁷.

Esta cita reafirma la tesis de que la novela de Montero no puede entenderse sin el contexto de violencia en el que se vivía en Chile en esa época. La obra está indudablemente ligada a ese compromiso moral, que asumirán muchos de los autores del neopolicial, para codificar literariamente lo que sucede en su país. *Tres réquiem para Carmela* es una novela escrita desde las entrañas o, como afirma el propio autor, “con el estómago”¹⁷⁸.

En 1989, dos años después de *Tres réquiem para Carmela*, se publicó *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, de Marco Antonio de la Parra, quien utilizaba de manera original y poco convencional los códigos del género negro para ofrecer una visión alegórica y paródica del Chile de finales de los ochenta. La trama comienza cuando Tito Livio, un escritor frustrado que trabaja como publicista, se siente perseguido y amenazado por personas desconocidas y sin causa aparente. Poco después, su padre aparece asesinado y Tito decide averiguar lo ocurrido. En el proceso de investigación el personaje se ve envuelto en un extravagante universo que se oculta bajo la realidad aparente de Santiago, y así descubre “otro Santiago”, una ciudad suburbana, que esconde una realidad alternativa y fáctica en la que se está desarrollando una guerra secreta entre “el bien” y “el mal” por mantener el equilibrio del mundo. La misión de Tito es continuar la labor de su padre, un “agente-doble” que guardaba la clave para averiguar la cuarta letra del Tetragrámaton —un guiño al lector de “La muerte y la brújula”, de Borges— e impedir que el “ejército del mal” descifre el enigma y consiga el conocimiento absoluto. En su rol de “investigador angélico”, Tito inicia un particular descenso a los infiernos guiado por un Cicerone llamado

¹⁷⁷ Antonio Montero Abt, *Tres réquiem para Carmela*, Santiago, Melquíades, 1987, pág. 35.

¹⁷⁸ Maura Brescia, “Antonio Montero, autor de *Tres réquiem para Carmela*”, *La Época*, 28 de noviembre de 1987, pág. 25.

“Freud Romero”, que representa cómicamente la versión chilena del padre del Psicoanálisis. La ciudad de Santiago no aparece, pues, como el escenario urbano habitual propio de la novela negra clásica, sino como un espacio laberíntico y engañoso en el que nada es lo que parece y que recuerda, de alguna manera, al País de las Maravillas de Alicia. Por la noche, las tiendas no son tiendas sino puertas secretas, los armarios son la entrada a un pasadizo subterráneo, las alcantarillas son la boca del infierno y los libros cambian cada vez que los abres. Es una ciudad llena de espejismos que oculta personajes fantásticos, mágicos y a veces míticos (como Lili Salomé, que se asemeja a una de las viejas Parcas porque controla el tiempo tejiendo). Pero bajo el mundo irreal y fantástico que nos presenta De la Parra, subyace en la novela un trasfondo crítico con la realidad santiaguina del momento. Se habla, por ejemplo, del miedo convertido en hábito, del temor cotidiano que supone vivir en Santiago¹⁷⁹, una ciudad donde “la locura, el crimen, el delito, corren sueltos por sus calles y se llevan todo asomo de estructura, todo canon, toda ilusión de orden”¹⁸⁰. Se hace referencia a la inseguridad característica de las sociedades amenazadas por su propio sistema en las que hay “tanto nihilista, tanto mercenario suelto, todo el mundo trabaja para todo el mundo [...] Nada es seguro, nada es cierto”¹⁸¹. En tono irónico, pero con cierta melancolía, De la Parra se cuestiona sobre la identidad de su país y, a través de uno de sus personajes, nos dice que “ésa es la tragedia de Chile, ser una aproximación a un país, una imitación, un pastiche, una parodia, una eterna visión criolla del mundo externo, un microclima”¹⁸². Esa visión del país como *remake* se cataliza en los personajes chilenos malogrados que aparecen en el “Limbo” (un bar-cabaret del Santiago secreto) y que se

¹⁷⁹ Marco Antonio de la Parra, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, Santiago, Planeta, 1990, pág. 107.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 141.

¹⁸¹ *Ibidem*, pág. 185.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 111.

sienten como una versión tardía y paródica de los europeos. Por ejemplo, aparece un personaje al que llaman Nietzsche y que va vestido con el traje de Superman. También es paródico el tratamiento de los códigos del género negro. El investigador, Tito, es descrito como alguien que “no tenía pasta de héroe ni coraje ni convicciones de verdad. Era un descreído, un escéptico, un hombre sin reales pasiones”¹⁸³. Ciertamente, adjetivos como “descreído” y “escéptico” son aplicables a muchos de los detectives de la novela negra “pura”, y también son habituales en este género las referencias u homenajes a personajes o pasajes de otras novelas negras. *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* no se libra en este sentido: por ejemplo, en cierto momento se recrea un pasaje de *El halcón maltés*, de Hammett¹⁸⁴.

Por su parte, *El infiltrado* (1989), de Jaime Collyer, es un caso que merece especial atención por lo que de novela matriz pudo tener para otros autores de la Nueva Narrativa y del neopolicial en Chile. Un lector purista de género negro no la reconocería dentro de éste, y tampoco el propio autor, quien, con motivo de la reedición¹⁸⁵ de la novela en 1997, insistía en que lo importante de este texto era el fondo existencialista¹⁸⁶ de sus personajes y que en el Chile de 1989 no se tuvo la perspectiva suficiente para comprenderla, de modo que “se pensó que lo importante era la temática política y no lo era, y por otro lado, fue catalogada por algunos como novela negra y tampoco lo era”¹⁸⁷. No es menos cierto, sin embargo, que *El infiltrado* contiene rasgos vinculantes con el género negro y que, aunque

¹⁸³ *Ibidem*, pág. 284.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 193.

¹⁸⁵ La primera edición fue publicada en 1989 por Mondadori en España, donde Collyer vivía por aquella época.

¹⁸⁶ Otra de las primeras novelas —clave también dentro de la Nueva Narrativa— que abordó la atmósfera asfixiante que se vivía en Chile durante la dictadura desde una perspectiva existencialista fue *Santiago cero* (1988), de Carlos Franz.

¹⁸⁷ Jaime Collyer en Daniel Osorio, “Jaime Collyer reedita su novela *El infiltrado*”, *La Tercera*, 30 de julio de 1997, pág. 43.

no sea lo más relevante de la obra, narra la historia de un crimen. La estructura de la novela es arriesgada pero funciona. El final se cuenta al principio¹⁸⁸, con lo que, desde el primer momento, el lector sabe lo que va a ocurrir: un tal Morán muere asesinado en un atentado con bomba. El propio narrador es consciente de la dificultad de comenzar un relato de este modo y así lo plasma en las primeras líneas:

No es en exceso alentador: referir la historia de un hombre cuando ella ha concluido, con los gusanos al inicio de su labor, prestos al banquete. Eso favorece las omisiones, cualquier desliz impensado, las derivaciones imprevistas en torno a lo que pudo ser.¹⁸⁹

A partir de aquí el narrador reconstruye la historia del crimen, a diferencia de lo que suele darse en una novela policiaca clásica, en la que se presenta un crimen y luego se narra la historia de la investigación: la reconstrucción de lo ocurrido hasta el crimen sólo se cuenta al final y no siempre. En *El infiltrado*, el narrador, un tal Simón Fabres, es quien nos relata lo ocurrido hasta el momento de la muerte de Morán. Desde un principio, pues, el crimen en sí pasa a un segundo plano y cobra fuerza el relato de Fabres, un psiquiatra desencantado con su profesión que consigue trabajo como redactor de informes propagandísticos para Raúl Morán, propietario de un comprometedor archivo periodístico puesto a disposición del Gobierno de Pinochet para que éste difunda las excelencias de su labor ejecutiva. En un principio Fabres consigue aplacar sus escrúpulos éticos y acepta los encargos de Morán. La filosofía de éste último no deja de ser curiosa: Morán se considera una especie de doble agente que piensa que difundir lo que hace el Régimen Militar,

¹⁸⁸ Ciertamente se ha utilizado y se utiliza esta técnica de inversión temporal en la literatura y en el cine contemporáneo con frecuencia, pero no siempre con el mismo éxito. La dificultad que conlleva lograr captar la atención del lector y mantener la tensión narrativa conociendo el desenlace de manera previa sólo la han superado con maestría algunos autores. Uno de los ejemplos más notables es Gabriel García Márquez y su *Crónica de una muerte anunciada*.

¹⁸⁹ Jaime Collyer, *El infiltrado*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 15.

aunque sea bajo un cariz apologético, es siempre mejor que dejar que este ideario perverso permanezca oculto. Tras diversos conflictos con su mujer Natalia, que acaba abandonándole y muriendo —es asesinada durante una operación frustrada del comando insurgente al que pertenecía—, Fabres decide acabar con su posición neutral y opta por destruir el archivo de Morán en un atentado con bomba. En la explosión, Morán muere, cumpliendo así con su particular misión de desaparecer al mismo tiempo que la caja de Pandora —el archivo— que había fatalmente destapado.

Como hemos señalado anteriormente, puede considerarse esta novela de Collyer como una novela matriz para el neopolicial chileno ya que contiene, en mayor o menor medida, muchos de los motivos temáticos que los escritores de su misma generación desarrollarán posteriormente, sobre todo en la década de los noventa. A continuación se detallan algunos de estos motivos:

—La figura del “perdedor”. La novela nos presenta a un hombre chileno en una coyuntura vital desesperanzadora. Aunque todavía joven, Fabres ha pasado ya la primera etapa de su juventud marcado por la violencia institucional de un golpe militar. Sus desventuras se concretan en un fracaso matrimonial, la frustración en su vida profesional y el desencanto en sus ideales políticos: se nos dice de él que “desechó en algún momento las consignas, para odiar apenas con el corazón, sin necesidad de razones históricas”¹⁹⁰. Es un hombre que mantiene una posición neutra y pasiva que, de alguna manera, lo avergüenza. Sólo la muerte de su mujer conseguirá reactivarlo. Como mecanismo de defensa emocional utiliza la ironía.

—El grupo universitario. El perdedor (en este caso Fabres) suele pertenecer a un grupo de amigos, frecuentemente con un pasado universitario común, que estaba unido por

¹⁹⁰ Jaime Collyer, *El infiltrado*, cit., pág. 170.

ciertos ideales utópicos y que quedó inevitablemente frustrado por el golpe militar. Suelen narrarse las reuniones con estos antiguos amigos de la Facultad o del pasado adolescente. Fabres describe la situación “actual” de su grupo como “una suerte de colectiva desazón, encubierta por los nexos maltrechos que todos habíamos forjado, o preservado, a través de esos años, tras el alzamiento militar y la debacle en el palacio de gobierno”¹⁹¹. Es también algo recurrente que a este grupo pertenezca algún amigo que ha sido asesinado, ha desaparecido o ha resultado especialmente marcado por su detención y tortura. En esta novela se nos habla, por ejemplo, de Mauro, uno de los amigos de Fabres que, tras ser detenido y torturado en el Estado Nacional¹⁹², se desvincula de todo y se refugia en alguna región del sur de Chile. También suele pertenecer al grupo universitario la esposa o alguna amante que en su día representó la ilusión de un futuro que todavía no se percibía como amenazador. En el *Infiltrado*, por ejemplo, Fabres se reencuentra con su primer amor, María Elisa.

—El exilio. Aunque no en profundidad, *El infiltrado* también trata este tema clave en la narrativa chilena de los noventa. Con extraordinaria eficacia y exquisita sensibilidad, Collyer resume en este fragmento los distintos exilios y las diferentes maneras de percibirlos:

Vivíamos pendientes del pasado, velando su cadáver, acatando de paso el gastado oráculo de quienes habían sido arrojados al exilio. A quienes sabíamos también derrotados, pero qué distinto el velatorio si se lo vivía junto al Sena, al abrigo de un cursillo en la Sorbonne o una buena película de Jean Gabin. Alguna vez sugerí algo así, en mis cartas, a un amigo que había quedado del otro lado, más allá de las aduanas vigiladas o los consulados que le negaban el regreso. Y le pareció injusto,

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 35.

¹⁹² Tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 se habilitaron en los días posteriores múltiples centros de detención. El Estadio Nacional fue uno de los principales dentro de la región Metropolitana. Otro de estos centros, quizá más conocido por ser el lugar en el que se asesinó a Víctor Jara, icono artístico para la sociedad chilena, fue el Estadio Chile.

claro, una ligereza de mi parte. «La patria que se niega a acogerte», me escribió al poco tiempo, tremendista y lejano, es «como una mujer que ya no te ama, aunque tu propio amor sigue intacto y en pie...» Tenía razón, una ligereza de mi parte¹⁹³.

—Santiago como entorno urbano desolador. La ciudad es descrita como caótica, especialmente el centro, en el que el hollín adorna los edificios venidos a menos, las oficinas, los bancos, cabarets. Entre los numerosos pasajes, galerías cubiertas y bulevares fluye un hervidero de funcionarios, oficinistas, menesterosos, vendedores ambulantes, predicadores, perros callejeros, etc. Santiago es “una ciudad sin pretensiones, a la altura de sus protagonistas”¹⁹⁴; estos circulan por los ferrocarriles subterráneos como rebaños indiferentes. La multitud ingente ha difuminado al individuo y la ciudad, a su vez, ha engullido a la multitud. Además, la urbe moderna ha olvidado su pasado primigenio del cual apenas queda un monolito cincelado con palabras arcaicas al pie del Cerro Santa Lucía.

—Los años de la dictadura de Pinochet. La novela está ubicada a mediados de los ochenta, en plena dictadura, una época de incertidumbre donde la gente subsiste “al fragor de las estadísticas y fluctuaciones en el índice de mortandad, entre eventos recurrentes como las bombas y noticieros radiales”¹⁹⁵. Las actuaciones del mando militar se comparan con las del Tercer Reich. Se cita, por ejemplo, al ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels en relación a los informes que se redactan desde la oficina para la que trabaja Fabres. De algún modo se visualiza al pueblo chileno como encerrado en un campo de concentración al estilo de Auschwitz.

¹⁹³ Jaime Collyer, *El infiltrado*, cit., pág. 35.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 47.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 15.

—Las víctimas de las torturas. Se trata, aunque no en un primer plano, el tema de los detenidos sin causa aparente, que fueron torturados (como Mauro) y asesinados (como el padre de Natalia, la esposa de Fabres). Entre los métodos de tortura aparece recurrentemente la picana¹⁹⁶.

—El desencanto multitudinario de la sociedad chilena. En general, los ciudadanos de a pie optan por el distanciamiento como mecanismo para no enfrentarse a la realidad del país. Así lo expresa Fabres en la novela:

Desde hacía algunos años, todo en el país acontecía del otro lado de la barrera, más allá de los acordonamientos policiales que sólo posibilitaban la visión difusa de un vehículo agujereado, rodeado ahora de especialistas en coladores, que examinaban casquillos y extraían conclusiones. Los asientos, el tapiz, estarían salpicados de sangre pero eso nos estaba vedado. Lástima. La visión de una pizca de sangre galvaniza el espíritu¹⁹⁷.

Tampoco los medios de comunicación apuestan por el compromiso; los telediarios, por ejemplo, sólo emiten noticias de escasa relevancia.

Aparte de estos motivos literarios, que se volverán recurrentes en muchas de las novelas chilenas de la década de los noventa, es preciso insistir en que Collyer se enfrenta contra una visión maniquea de la sociedad chilena. La idea que fluctúa por toda la obra es que nadie es inocente. Se destruye la dicotomía buenos/malos al crear personajes que han caído en el extremismo radical (Gastón, Natalia) y otros “mercenarios” que han renunciado a sus valores éticos para conseguir un trabajo. Asimismo Collyer utiliza la figura de “el infiltrado” —frecuente en la novela de espionaje— para proponer un personaje, Fabres,

¹⁹⁶ Según la RAE, instrumento de tortura con el que se aplican descargas eléctricas en cualquier parte del cuerpo de la víctima.

¹⁹⁷ Jaime Collyer, *El infiltrado*, cit., pág. 69.

que acaba tomando conciencia del absurdo en el que vive y ha de plantearse entrar en acción o permanecer impasible.

Consolidación de un género

En la década de los noventa, otros autores chilenos que incursionaron en el género negro de manera esporádica fueron Claudio Jaque, con *Para llegar a Baden-Baden* (1990), Hernán Poblete Varas, con *La sombra del victimario* (1990), Gregory Cohen, con *Mercenario ad honorem* (1991), Jorge Calvo, con *La partida* (1991), Mauricio Electorat, con *El paraíso tres veces al día* (1995), José Román, con *El espejo de tres caras* (1996), Diego Muñoz Valenzuela, con *Flores para un cyborg* (1997), Francisco Vergara, con *Agente encubierto* (1997), Darío Oses, con *La bella y las bestias* (1997), Roberto Bolaño, con *La pista de hielo*¹⁹⁸ (1998), Marcela Serrano, con *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), y Dauno Tótoro, con *La sonrisa del caimán* (1999).

Es preciso insistir en la condición heterogénea del género negro, en el sentido de que en numerosas ocasiones no aparece en “estado puro” sino mezclado, entrelazado con otros géneros literarios. Es por esto que algunas de las novelas arriba citadas se encuentran entre dos aguas, y no siempre es fácil hacer una clasificación estanca. Por ejemplo, *Para llegar a Baden-Baden*, la novela de Claudio Jaque, oscila entre el género policial y el de espionaje. En la línea de John Le Carré o Graham Greene, el autor desarrolla una intrincada trama que narra cómo los Servicios de Inteligencia estadounidenses encargan a Michael Newcombe, militar y diplomático, y a Carl Stevens, sicólogo especialista en el análisis de la personalidad y del comportamiento humano, organizar una operación en Francia

¹⁹⁸ Se publicó por primera vez en 1993 en una edición propiedad de la Fundación Colegio del Rey, de Alcalá de Henares. En Chile no se editó hasta 1998.

consistente en formar un falso grupo terrorista que establezca relaciones con los verdaderos nexos del terrorismo y, de este modo, poder neutralizar a su máximo líder europeo, una mujer alemana apodada Baden-Baden. En la novela se prioriza la acción y el suspense pero no se deja de lado la reflexión socio-política. Ésta se articula en torno a los conceptos de manipulación y desinformación que activan o atrofian al individuo según el caso y que modifican los códigos éticos en función del objetivo a conseguir. A pesar de que la acción se sitúe en Francia, especialmente en París —algo que no fue muy bien recibido por parte de algunos críticos, que tacharon la novela de “extranjera” y “evasiva”—, se percibe una crítica latente a las políticas chilenas pre- y post- dictadura, sobre todo a través del personaje del psicólogo, del que se nos menciona su pasado como jefe de un proyecto en Chile cuyo objetivo era desinformar a la población.

Otro ejemplo de mezcla de géneros, en este caso de ciencia-ficción y género negro, se da en la novela *Flores para un cyborg*, de Diego Muñoz Valenzuela. En ella un androide con voluntad propia, creado por un excéntrico científico chileno, ejerce como justiciero con el objetivo de vengar a las víctimas de la represión dictatorial y castigar a torturadores que han quedado impunes. Por su parte, Hernán Poblete Varas, en su novela *La sombra del victimario*, recupera el género de aventuras que tanto ha influido en el neopolicial latinoamericano. Abandona el espacio urbano y opta por situar la acción policial en el ámbito rural, más concretamente en el sector campesino de Los Queñes. Con tintes costumbristas, el autor refleja el lenguaje, los hábitos y las conductas de la gente de la periferia. Más allá de esta pequeña “infracción” (desechar el entorno urbano), la novela encaja perfectamente en el código negro, como apunta Antonio Rojas Gómez:

A través de diálogos, de crónicas periodísticas, de relato en tercera persona en que el narrador omnisciente va tomando y cediendo la palabra, el autor compone un

puzzle que descifran, a parejas con el lector, un inspector de Investigaciones, un hábil sargento de Carabineros, un impulsivo reportero joven y un periodista experimentado al que apodan Toro Sentado¹⁹⁹.

Tanto la obra de Gregory Cohen (*Mercenario ad honorem*) como la de Jorge Calvo (*La partida*) novelizan la vida chilena bajo la dictadura. Ambas se articulan en torno a esa atmósfera violenta e inquietante, característica del género. Aunque con procedimientos narrativos distintos, las dos novelas representan el absurdo como una realidad inseparable del clima represivo en el que se vivía en Chile. En el caso de *Mercenario ad honorem*, lo absurdo se mezcla con el destino fatal del protagonista, Abel Bórquez, un chileno con ascendencia judía, el cual se ve arrastrado por una serie de situaciones grotescas que parecen no tener fin. De otro modo, en *La partida* la vida de los personajes está tan condicionada y enrarecida por la situación política, que los acontecimientos excepcionales se disfrazan de cotidianos y rozan, así, lo absurdo; se narra, por ejemplo, cómo se formó en las calles de Santiago, de forma espontánea, una especie de cortejo funerario por la muerte del poeta Pablo Neruda:

Resultaba increíble que en aquellos días pudiera llevarse a cabo un desfile en Santiago, aunque ese desfile fuese el cortejo de un gigantesco Poeta. A ratos parecía más una alucinación, una jugarreta burda concebida por un loco, una obra de teatro que se representa en el centro de una realidad que cada vez parecía más y más disparatada²⁰⁰.

Al igual que *Para llegar a Baden-Baden, El paraíso tres veces al día*, la novela de Mauricio Electorat, está ambientada en París; pero en un París gris y ensombrecido que en mucho difiere del estereotipo idílico de la “Ciudad de la luz”, tan reverenciado por la

¹⁹⁹ Antonio Rojas Gómez, “La sombra del victimario. Novela por Hernán Poblete Varas”, *Las Últimas Noticias*, 22 de junio, 1991, pág. 35.

²⁰⁰ Jorge Calvo, *La partida*, Santiago, Mosquito, 1991, pág. 121.

tradición literaria. La acción discurre en los barrios más marginales donde sobreviven los expulsados de la ciudad edénica, prostitutas, inmigrantes, traficantes y fracasados que buscan en la droga, o en otras soluciones, sus breves minutos diarios en el paraíso. La voz narrativa corresponde a un inmigrante chileno, Alfredo Martín, que trabaja como portero de noche en un hotelucho parisino a la espera de un golpe de suerte que le permita cambiar su miserable presente. El inicio de una turbia relación amorosa con una muchacha euroasiática pronto le deparará, muy a su pesar, una serie de trágicos sucesos plagados de crímenes, engaños y traiciones. Toda su vida parece estar regida por un sino fatídico que lo empuja a la viscosa telaraña que teje la ciudad y que lo atrapa sin remedio. La figura del “perdedor” y sus sentimientos de fracaso y de desarraigo, que en esta novela aparecen representados a través de varios personajes pero principalmente a través de Alfredo Martín y su novia Valérie, son comunes en la narrativa de los escritores de esta generación, la del desencanto, y al mismo tiempo uno de los vínculos integradores del neopolicial en la narrativa chilena de esta época. Estas palabras del protagonista de la novela son reveladoras al respecto:

A qué engañarse. Ni ella ni yo dejaríamos nunca de ser extranjeros, aquí o allá, porque éramos extranjeros a algo que habíamos perdido desde el principio, algo que nunca nos había sido otorgado y, esto es lo peor, que tenía que ver con el Paraíso o la virginidad o la verdad o la pureza, o como quiera que se llame, algo que en todo caso no se podía encontrar en una playa.²⁰¹

Desde luego el hecho literario policial no puede entenderse separado del marco narrativo en el que se integra, a pesar de la condición marginal intrínseca, y en parte auto-reivindicada, de toda literatura de género. La mayoría de los escritores de neopolicial chileno que escriben a finales de los ochenta y en la década de los noventa pertenecen, de manera voluntaria o inconsciente, al grupo de la Nueva Narrativa Chilena que, según

²⁰¹ Mauricio Electorat, *El paraíso tres veces al día*, Santiago, Planeta, 1995, pág. 84.

Rodrigo Cánovas²⁰² —siguiendo el método generacional de Cedomil Goic— y Jorge Marcelo Vargas²⁰³, estaría formado por autores nacidos entre 1950 y 1964, como Jaime Collyer, Sonia González, Hernán Rivera Letelier, Pablo Azócar, Pía Barros, Gonzalo Contreras, Carlos Franz o Alberto Fuguet, entre otros. Esta generación de escritores es, como apunta Pía Barros, “la generación del desamparo, del desencanto, pero no de la derrota. Está formada por gente de mi misma edad con la que compartimos las mismas motivaciones y luchas y que terminamos siendo brutalmente estafados por la historia y la ausencia de utopías”²⁰⁴. Entre los elementos que unen e integran los textos neopoliciales en la Nueva Narrativa Chilena, se encuentran no sólo el personaje del “perdedor” y la cuestión del “doble exilio” —el exilio obligado del país de origen y el “auto-exilio” en el lugar de acogida, que reabren el sentimiento atávico del “extranjero perpetuo”—, sino también el tema del derrumbamiento de las utopías y los ideales, el contexto narrativo de violencia institucional y personal y el *topos* urbano. Quizás por contener todos o varios de estos motivos, algunas novelas chilenas publicadas en los noventa han sido etiquetadas como policiales, cuando en realidad no lo son, como *La ciudad anterior* (1991), de Gonzalo Contreras, *Morir en Berlín* (1993), de Carlos Cerda, o *Tinta Roja* (1996), de Alberto Fuguet. La novela de Contreras, por ejemplo, narra la llegada de Carlos Feria, un vendedor de armas divorciado, a una pequeña ciudad chilena que parece estar aislada en el espacio y en el tiempo. Por un lado, el personaje se asemeja al “perdedor desencantado” tan común en las novelas policiales, y por otro la ciudad, aunque pequeña, se parece a las urbes del policial en el sentido de que es un lugar desmemoriado, ajeno al pasado colectivo y que,

²⁰² Rodrigo Cánovas Emhart, *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*, cit., pág. 33.

²⁰³ Jorge Marcelo Vargas, “Reflexiones sobre la nueva narrativa en Chile”, en Carlos Olivárez, *Nueva narrativa chilena*, Santiago, Lom, 1997, págs. 75-81 (77).

²⁰⁴ Carmen Lagarce, “Pía Barros: la generación del desencanto y la pérdida de utopías”, *Confluencia*, vol. 13, núm. 1, otoño de 1997, págs. 221-226

además, los mantiene ignorantes y al margen de los sucesos políticos y sociales que ocurren en el resto del país. Sin embargo, no puede considerarse una novela policial ni negra, puesto que la anécdota de un crimen pasional en el que el protagonista se ve envuelto, de manera lejana y circunstancial, no constituye, en modo alguno, el centro de atención de la obra ni repercute de manera decisiva en la trama global. En realidad, Carlos Feria es un mero espectador de lo que les ocurre a los habitantes de esa ciudad y sólo interviene puntualmente en sus vidas.

Morir en Berlín, la novela de Carlos Cerda, también ha sido considerada como novela policial cuando en realidad se trata de una novela sobre el exilio que, más concretamente, habla sobre los asilados chilenos en el Berlín de la República Democrática Alemana. Sin duda aparecen temas que son comunes a la narrativa neopolicial, como el desengaño de los ideales políticos, la frustración y el sentimiento de impotencia ante la burocracia de un sistema invasivo que no respeta la intimidad y el ámbito privado de la vida de las personas, el “doble exilio”, etc. Sin embargo, aunque la atmósfera recreada sea similar, no existe una trama investigativa, ni una “historia del crimen” ni una voz criminal que haga interpretar la novela como policial.

Por otro lado, es bien cierto que *Tinta Roja*, la novela de Alberto Fuguet, se apoya en gran medida en el muestrario de crímenes y violencia que produce, día a día, una ciudad asfixiante y sórdida como Santiago. Sin embargo, y a pesar de que el trasfondo y la descripción de la ciudad se ajustan a los parámetros de una novela negra, *Tinta Roja* no se define como tal. Uno de los rasgos básicos que aúnan a las novelas de género es la voluntad de ser identificadas como tales, aunque sea parodiando, transgrediendo, innovando o trascendiendo los parámetros paradigmáticos, pero la obra de Fuguet carece de esta intención. La novela centra su atención en torno al período de aprendizaje de un joven

periodista con ansias de abrirse camino como escritor. Es, en este sentido, una novela iniciática que ahonda en la relación padre-hijo y maestro-discípulo. El listado de crímenes (asesinatos, violaciones, suicidios y robos) es un mero pretexto para contextualizar la historia de Alfonso Fernández como redactor en prácticas de un diario con tintes amarillistas llamado *El Clamor*. Los casos se presentan como unidades de muestreo, como secciones de un catálogo del horror que funciona a modo de base de datos de la que se obtiene material para escribir las reseñas periodísticas. La novela no narra la investigación de los crímenes ni los crímenes en sí, que sólo aparecen como datos en un teletipo. No hay tampoco búsqueda de justicia ni deseo de reestablecer el orden (o desorden) quebrado con cada crimen. No obstante, sí está presente la crítica social, aunque ésta se perciba de forma, paradójicamente, aséptica y sórdida —del mismo modo que la autopsia de un cadáver—. En este sentido la obra de Fuguet cuadra más con la concepción literaria más esteticista de Piglia que con la visión más comprometida de Giardinelli. Tanto es así, que, a pesar de que se los considere de la misma generación, nada tienen que ver las obras de autores como Alberto Fuguet o Sergio Gómez con las de otros como Ramón Díaz Eterovic o Diego Muñoz Valenzuela, puesto que siguen líneas literarias completamente distintas.

El caso de Roberto Bolaño es complejo en el sentido de que su obra es en esencia no clasificable —lo cual ya es una clasificación— por su polémica trasgresión o superación de los géneros literarios. Quizá el aplauso que su obra ha recibido en los últimos tiempos por parte de la crítica ha incentivado el afán por desmenuzar la obra de este autor y ordenarla en compartimentos estancos con en el fin de entenderla, tarea, por otra parte, hartamente difícil. De este modo cada crítico-lector trata de llevarla a su terreno y de ahí que se estudien obras como *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) —escrito a

cuatro manos con Antoni García Porta—, *La senda de los elefantes*²⁰⁵ (1993), *Estrella distante* (1996) o *Los detectives salvajes* (1998), como ficciones policiales. Aunque las novelas mencionadas tengan elementos propios del código policial, y pueda ser lícita una lectura desde el análisis de dichos rasgos, no parece que lo más adecuado sea limitarlas en los marcos de ningún género o subgénero. Si existe alguna novela de Bolaño que puede vincularse abiertamente al policial, incluso asumiendo la intención subversiva del autor chileno, es *La pista de hielo* (1993), paradójicamente la obra de Bolaño menos apreciada por la crítica.

En el supuesto de que *La pista de hielo* fuera una composición musical, probablemente llevaría adjunto, a modo de subtítulo, el sobrenombre de “variaciones”, puesto que el *leitmotiv* de la obra adquiere entidad al ser interpretado por varias voces que aportan su personal versión de los hechos. En esta novela, tres son las voces que se dirigen al lector, algo no demasiado frecuente dentro del género si se recuerda que suele presentar un único narrador, ya sea el detective, el amigo-ayudante del detective o el asesino —no obstante, ha de señalarse que la que se considera la primera novela policiaca de la historia, *La piedra lunar* de Wilkie Collins, ya utilizaba este recurso de hacer hablar a los diferentes testigos del crimen—. En este caso las tres voces corresponden a un escritor chileno —una suerte de *alter ego* de Bolaño— llamado Remo Morán y aficionado a la novela policiaca, a Gaspar Heredia, un poeta mexicano que no tiene dónde caerse muerto, y a Enric Rosquelles, un ambicioso catalán que trabaja para el ayuntamiento de su pueblo. Los tres personajes cuentan qué relación los vincula con el asesinato de una vieja indigente, en su día exitosa cantante. La historia se desarrolla, durante un tórrido verano, en una pequeña localidad de la Costa Brava llamada Z, pueblo que tiene algo de infernal por el calor

²⁰⁵ En 1999 se publicó como *Monseïur Pain*.

asfixiante que sufren los habitantes. Este rasgo se acentúa al compararse con la pista de hielo que en secreto construye Enric (con dinero público) para una patinadora fracasada de la que está enamorado de manera enfermiza. El camping Stella Maris, en el que trabaja Heredia para poder subsistir —guiño autobiográfico que nos recuerda inevitablemente la etapa de Bolaño como vigilante nocturno en un camping de Castelldefels—, y el palacio de Benvingut, en el que se halla la pista de hielo (lugar del crimen), son algunos de los escenarios más importantes de la novela. El móvil del crimen parece estar relacionado con el hecho de que Carmen, la mendiga, pretende chantajear a Enric para que le conceda una vivienda, a ella y a su amiga Caridad, una joven indigente y enferma que siempre va armada con un cuchillo, a cambio de guardar silencio sobre la pista de hielo financiada ilícitamente con dinero del Ayuntamiento.

Las tres voces que aparecen en la novela parecen seguir, como bien apunta Mirian Pino²⁰⁶, el formato de una “confesión”: el descargo de conciencia es patente, a la vez que su propósito de redimirse por medio de la narración. Si bien ninguno de ellos es el asesino, —como hubiera sido lo esperable dentro del género y como sí lo eran, por ejemplo, los narradores de los relatos “El gato negro” y “El corazón delator” de Edgar Allan Poe, autor que, por cierto, despertaba gran admiración en Roberto Bolaño—, los tres se sienten culpables de una u otra manera.

Pino apunta que Bolaño “vacía al género de las fórmulas cristalizadas de cómo seguir sus leyes y desde allí ofrece un fraseo, una versión”²⁰⁷. Si bien esto es cierto, no lo es menos que en *La pista de hielo* Bolaño aborda el género desde los presupuestos literarios de Borges. Los hechos del caso se plantean de manera caótica y dispersa para que un lector

²⁰⁶ Mirian Pino, “Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: *La pista de hielo*”, *Literatura y Lingüística*, núm.17, 2006, págs. 117-128 (119).

²⁰⁷ *Ibidem*, 126.

activo y descifrador trate de recomponer una realidad fragmentada, independientemente de que el resultado de esta reconstrucción no tenga nada que ver con un mundo en orden y racional. Al final de la novela el lector-detective queda igual de atrapado en el desconcierto existencial que los personajes que por ella vagan. A la manera de Borges, Bolaño utiliza el formato policial para crear un universo literario en el que una realidad laberíntica y multidimensional aturde a los personajes. Las identidades de estos se confunden con la del asesino —el verdadero asesino, el Recluta, es sólo una posibilidad más—, casi todos ellos (Rosquelles, Morán, Heredia, Caridad, Nuria) son el asesino o habrían podido serlo. Y es precisamente ese abanico de posibilidades el que fragmenta la realidad en múltiples realidades alternativas. Bolaño se plantea que en cada texto prime un sólido argumento, que al mismo tiempo contenga siempre un reverso, un *contraire*²⁰⁸. Este reverso, es decir, aquello que en el texto permanece a la sombra, aquello que no se narra pero que igualmente “es” o “podría ser”, puede interpretarse en el caso de *La pista de hielo* como el resto de realidades literarias posibles que, por el principio estético que Borges denominara “avara economía de medios”, quedan a contraluz. Como si se tratara de una ventana a otras dimensiones —como una *stargate*—, el “laberíntico, caótico, vacilante”²⁰⁹ Palacio de Benvingut, en el que se encuentra la pista de hielo, invita a entrar al mundo de realidades alternativas. A las afueras de Z, “este pueblo del infierno”²¹⁰, el Palacio se aparece como un oasis, un espejismo en el que se condensan los deseos y pasiones de los personajes. Para Enric el Palacio es la puerta a un paraíso personal, la ilusión de ser feliz junto a Nuria, “un proyecto, una posibilidad capaz de insuflar en mi espíritu la poesía y la entrega que creía

²⁰⁸ Mihály Dés, “Entrevista a Roberto Bolaño”, en *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*, Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana. Casa Amèrica a Catalunya, 2005, págs. 135-153 (150).

²⁰⁹ Roberto Bolaño, *La pista de hielo*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1993, pág. 41.

²¹⁰ *Ibidem*, pág. 103.

inherentes al amor”²¹¹. También a la patinadora el Palacio se le presenta como una posibilidad, la posibilidad de cumplir sus sueños profesionales entrenando en la pista de hielo y la ilusión de saberse adorada como una diosa a la que se le construye un templo. Por su parte, Carmen descubre en el Palacio la oportunidad de conseguir una vivienda y reintegrarse en la sociedad de la que está excluida; Heredia encuentra allí a la mujer que busca sin descanso; y Morán, el escritor, entra en el Palacio como observador pero allí halla la inspiración literaria para una novela y la posibilidad de sentirse un poco detective, algo que siempre había deseado: “la pista de hielo me pareció entonces un lugar magnético, pero por lo visto todos los posibles habitantes y visitantes hacía mucho tiempo que se habían esfumado, y yo, otra vez, era el último en entrar en escena”²¹².

La descripción casi gótica del Palacio, una casona antigua con interminables corredores y salas, rodeada por un jardín adornado con fuentes decrepitas y estatuas mutiladas, recuerda inevitablemente la quinta abandonada de Triste-le-Roy de “La muerte y la brújula”, donde Lönnrot es asesinado. Como en el famoso cuento de Borges, en la novela de Bolaño se construye un laberinto alrededor de un crimen. En este caso, el asesinato de Carmen es el centro de la telaraña en torno al cual se tejen las narraciones de los demás personajes. Morán así lo percibe: “El panorama que se me ofreció era como el de un laberinto visto desde arriba, con un centro de cristal en donde destacaba un hoyo negro, el cadáver”²¹³.

En 1999 Marcela Serrano, autora conocida por obras como *Nosotras que nos queremos tanto* (1991) y *El albergue de las mujeres tristes* (1997), publicó *Nuestra Señora*

²¹¹ Ibidem, pág. 42.

²¹² Ibidem, pág.143.

²¹³ Íd.

de la Soledad. Esta novela merece una especial atención por ser una de las escasas representantes de la llamada “detectivesca femenina”²¹⁴ en Chile. Rosa Alvallay, la detective de la novela de Serrano, rompe con muchos de los arquetipos asociados al clásico investigador precisamente por su condición de mujer. Sin duda en los últimos tiempos son cada vez más numerosas las autoras que reescriben una tradición, la del *hardboiled*, muy vinculada al tópico masculino y despreocupadamente machista, a través de sus novelas protagonizadas por detectives mujeres. En número abundante encontramos ejemplos en EEUU, donde destacan, por ejemplo, Sara Paretsky, con su detective Victoria Warshawsky, Janet Evanovich y su cazarrecompensas Stephanie Plum, o Sue Grafton y su detective Kinsey Millhone. Sin embargo, no se puede hablar de que este tipo de autoras y novelas se haya consolidado como movimiento en España —aunque encontremos algunos casos como el de Alicia Giménez-Barteltt y su famosa inspectora Petra Delicado, Isabel Franc y su detective Emma García, Reyes Calderón Cuadrado, con su jueza Lola Machor, o Mercedes Castro, con la subinspectora Clara Deza—, ni tampoco en Hispanoamérica. No obstante, sí existen algunas escritoras hispanoamericanas que han incursionado en el género. Las más conocidas son la mexicana María Elvira Bermúdez (*Diferentes razones tiene la muerte*) y la argentina Luisa Valenzuela (*Novela negra con argentinos*), pero también destacan otras como la puertorriqueña Ana Lydia Vega, con su relato “Pasión de historia”²¹⁵, y las chilenas Alejandra Basualto, con el cuento “El trino del diablo”²¹⁶, Alejandra Rojas, con *Legítima defensa*, *Noches de estreno*, *El beneficio de la duda* y *Stradivarius Penitente*, y

²¹⁴ En inglés *feminist detection*, término utilizado por la crítica literaria, generalmente de corte feminista, para designar a la ficción policial escrita por mujeres y con personajes femeninos como protagonistas. Véase Priscilla L. Walton y Manina Jones, *Detective Agency. Women Rewriting the HardBoiled Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1999.

²¹⁵ Ana Lydia Vega, “Pasión de historia”, *Pasión de historia y otras historias de pasión*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

²¹⁶ Alejandra Basualto, “El trino del diablo”, *Desacato al bolero*, Santiago, La Trastienda, 1994.

Elisabeth Subercaseaux, con *Asalto a La Moneda y Asesinato en Zapallar*, además de Marcela Serrano con *Nuestra Señora de la Soledad*. Las novelas policíacas protagonizadas por mujeres suponen una trasgresión del género en cuanto a que subvierten algunos de los códigos clásicos. Según Sara Rosell:

La narrativa detectivesca, cuyo protagonista es una mujer, representa una exploración (y una transgresión) tanto del género de ficción como de las relaciones del género sexual [...] la investigadora privada se sitúa en oposición a las representaciones tradicionales de la mujer dentro del género. Esto le permite explorar la subjetividad femenina, los mecanismos de resistencia y las diferentes maneras en que se agencia el poder²¹⁷.

Nuestra Señora de la Soledad narra la investigación de la desaparición de una escritora de novela policíaca llamada Carmen L. Ávila. La encargada del caso es la detective Rosa Alvallay, una chilena de 54 años, de clase media, separada con dos hijos y abogada de profesión. Tras indagar en la obra de la desaparecida e interrogar a su entorno más cercano, Rosa descubre que Carmen ha desaparecido voluntariamente para iniciar una nueva vida, con una nueva identidad, en otro país (México) y junto a un nuevo amante. Por convicción personal, Rosa decide no desvelar el paradero de C. L. Ávila y así respetar la decisión de la escritora de mantener su identidad en el anonimato. De la trama se deduce que Marcela Serrano utiliza el formato policial, de condición camaleónica, como excusa para narrar cierta problemática femenina de índole privada. De este modo la indagación en la vida íntima del personaje de la escritora se justifica por la condición de investigadora de Alvallay. Condición que, por otra parte, se subyuga a su identidad femenina, como se advierte al final de la novela en el que significativamente no prima el compromiso

²¹⁷ Sara Rosell, "La detectivesca femenina posmoderna: el caso de *Pasión de historia y Nuestra Señora de la Soledad*", *Explicación de textos literarios*, vol. XXX, 2001-2002, págs. 94-103 (95).

profesional de la detective sino su empatía como mujer. Para Clemens A. Franken K. esta novela se situaría dentro de ese grupo de obras policíacas chilenas cuyo enfoque está dirigido a analizar la descomposición de las relaciones personales de que adolece la sociedad, y no tanto a la crítica política e institucional²¹⁸.

En virtud de la solución parcial del misterio que plantea Serrano en su novela, Rosell interpreta *Nuestra Señora de la Soledad* como una ficción antidetectivesca²¹⁹. Según Pedro Javier Pardo García fue William Spanos quien, en los años setenta, acuñó el término *anti-detective story* (concepto previamente elaborado por Michael Holquist al tratar el policial metafísico) “para referirse a la imaginación literaria posmoderna y por tanto a toda la escritura posmoderna, a la que caracterizaba por su negativa a cumplir las expectativas del lector y a crear ficciones con un principio, un desarrollo y un fin y por su ataque contra la creencia occidental de que la naturaleza es susceptible de ser explicada racionalmente”²²⁰. Rosell, no obstante, utiliza la clasificación y descripción del subgénero antipolicial que hizo Stefano Tani²²¹ posteriormente. Según Pardo García, para Tani el relato antipolicial es una parodia del policial clásico y “su característica más distintiva es la suspensión de la solución, la no solución o la parodia de la solución, para así enfrentar al lector con la ininteligibilidad o la indeterminación del mundo: nada mejor para mostrar tales ideas que poner en escena un detective que se esfuerza por dar solución a un enigma

²¹⁸ Clemens A. Franken K., “La novela negra chilena: entre el crimen institucional y pasional”, cit., pág. 87.

²¹⁹ Sara Rosell, “La detectivesca femenina posmoderna: el caso de *Pasión de historia* y *Nuestra Señora de la Soledad*”, cit., pág. 101.

²²⁰ Pedro Javier Pardo García, “El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento*, de Christopher Nolan”, en Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil, 2007, págs. 249-264 (249).

²²¹ Stefano Tani en *The doomed detective: the contribution of the detective novel to posmodern American and Italian fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

pero que no la encuentra o, si lo hace, es una solución problemática”²²². De los tres tipos de relato que Tani propone como antipoliciales (innovativo, deconstructivo y metaficcional), Rosell elige el modelo innovativo y el deconstructivo para aplicarlos a la novela de Serrano:

La novela de Serrano parece corresponder tanto a la antidetivesca innovativa como a la deconstructiva. En la innovativa el investigador no se puede separar del asunto que investiga, de manera que quizás encuentre la solución pero, en cierta forma, es una proyección de sus propios deseos y puede ser real o parcial. Por otro lado, en la deconstructiva, se enfatiza una realidad mucho más ambigua y el investigador tiene que reconocer el misterio y, al final, llegar a la conclusión de que si no lo resuelve, al menos, aprende algo sobre sí mismo, o resuelve el misterio pero se queda con la solución. De manera que la investigación se transforma en una investigación de la identidad²²³.

Nuestra Señora de la Soledad ofrece la posibilidad de indagar en la subjetividad femenina a través de la investigación que lleva a cabo Rosa Alvallay, quien se implica muy a fondo en el caso al sentirse identificada con la desaparecida en varios aspectos, entre ellos un pasado mexicano común y la pasión por la novela negra. La detective lee fervorosamente todas las novelas de C. L. Ávila para encontrar la clave de sus pensamientos y por tanto de su desaparición. Al mismo tiempo que se adentra en los sentimientos de la escritora, van asomando los suyos propios. El lector puede, entonces, recorrer el interior de dos mujeres que no encuentran su papel en el entorno social ni en la relación con su pareja. A este respecto, Rosell señala:

La investigación que lleva a cabo Alvallay se convierte así en la investigación sobre sí misma, anteponiendo la ficción a su propia realidad y desmantelando las

²²² Pedro Javier Pardo García, “El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento*, de Christopher Nolan”, cit., págs. 251,252.

²²³ Sara Rosell, “La detectivesca femenina posmoderna: el caso de *Pasión de historia* y *Nuestra Señora de la Soledad*”, cit., pág. 101.

representaciones de la mujer dentro del mismo género. No obstante, se vale de esta misma ficción para develar el misterio, ya que en la lectura que ella hace de la escritora y de sus obras, la identidad sexual resalta como la vía más factible para realizar con éxito la investigación²²⁴.

Aunque aparentemente muy distintas, Rosa Alvallay y Carmen L. Ávila comparten circunstancias personales similares: ambas son mujeres, tienen más o menos la misma edad, han sufrido separaciones amorosas y gozan de una rica vida interior y de la literatura como refugio ante un entorno social del que no se sienten parte; además, las dos han vivido en México (aunque por distintas razones: Rosa se exilió por motivos políticos y Carmen por elección personal). La empatía, que como método para resolver el caso resultaría un procedimiento dudoso para los detectives de acción del *hardboiled* e inimaginable para los investigadores racionales o científicas —si bien no es infrecuente que los primeros usen y abusen de sus “pálpitos” o “intuiciones” subjetivas—, se revela, sin embargo, en esta novela como la clave para que la detective averigüe que la ciudad elegida por la escritora para desaparecer es Oaxaca y no cualquier otra. Alvallay encuentra las pistas determinantes en su interior, no en el exterior: “sólo porque yo misma lo percibo así, con el corazón, es que pude imaginarlo como el probable lugar de la tierra donde ella pudiese al fin repetir: *If paradise exists on earth, it is here, it is here, it is here*”²²⁵. En efecto, el método de investigación de Alvallay se basa en su inteligencia emocional, que le ayuda decisivamente a saber qué razones han llevado a la escritora a desaparecer. Rosa entrevista a los familiares y amigos de la desaparecida y, en virtud de sus impresiones subjetivas, elabora sus hipótesis en torno al caso. En este sentido, Alvallay se asemeja a ciertos detectives como Hércules Poirot, de Agatha Christie, cuyo método de investigación se basaba en la

²²⁴ *Ibidem*, pág. 97.

²²⁵ Marcela Serrano, *Nuestra Señora de la Soledad*, Madrid, Santillana, 2002, pág. 265.

observación minuciosa de la conducta psicológica de los sospechosos. Clemens Franken apunta, sin embargo, que

la intuición y los conocimientos de la psique femenina no representan todo el método de investigación de Rosa Alvallay, quien también procura tener conocimientos precisos. Cuando le dan el caso, ella compra inmediatamente las cinco novelas de Carmen L. Ávila para buscar “claves” de la personalidad de la autora a través de la lectura.²²⁶

Existe una intención evidente por parte de Marcela Serrano de alejar su personaje del arquetipo femenino de heroína joven, extremadamente inteligente y atractiva, más frecuente en la novela norteamericana. Rosa Alvallay es una mujer insegura (se siente nerviosa cuando le encomiendan el caso porque cree que le “quedará grande”²²⁷), no goza de una autoestima demasiado alta, y no se destaca especialmente por su físico. De hecho, ella misma se compara con la detective protagonista de las novelas policiales de la escritora Ávila y siente que sale perdiendo:

Pamela Hawthorne, la investigadora heroína de sus novelas, era abogada como yo y nuestros trabajos no diferían mucho uno del otro. Claro, el mío no llevaba anclado a su esencia ningún glamour y tampoco yo llegué a esto por vocación —como ella— sino por una cadena de fracasos consecutivos desde el día en que, esperanzada, hice mi retorno al país, poco antes de comenzar la transición a la democracia.²²⁸

Esta “cadena de fracasos consecutivos” es la que une a la detective Rosa Alvallay con otros detectives perdedores del neopolicial chileno. Como ellos, a pesar de sus naufragios personales y de sus decepciones políticas, se define como una idealista irreversible: “aprendió a investigar por la primitiva y loca razón de querer ayudar a sus

²²⁶ Clemens Franken K., “Marcela Serrano y su detective con intuición y sensibilidad femeninas”, *Crimen y Verdad en la novela policial chilena actual*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2003, págs. 217-229 (222).

²²⁷ Marcela Serrano, *Nuestra Señora de la Soledad*, cit., pág. 11.

²²⁸ *Ibidem*, pág. 39.

semejantes”²²⁹. También sostiene una postura ética incuestionable y cierto sentimiento de orfandad que deviene de un pasado traumático marcado por el exilio. Igualmente siente que no encaja en el entorno que la rodea y que de algún modo está anclada al tiempo en el que se frustraron sus sueños. En su caso, la condición marginal, propia de los detectives perdedores, se vincula al hecho de ser una mujer que ejerce una profesión desempeñada mayoritariamente por hombres. Muestra de ello es que, cuando el jefe de la agencia de investigaciones para la que trabaja decide que sea ella la que se encargue del caso, tiene que enfrentarse al recelo de sus compañeros:

—¿Y cómo lo vas a hacer? —me preguntaron mis compañeros a la salida de la reunión, entre envidiosos y espantados. Miré los cartapacios que cargaba en mis brazos, repletos como legajo de burócrata, y sólo atiné a dar un largo suspiro.²³⁰

Otro de los elementos significativos de la novela de Marcela Serrano es la utilización del recurso formal de la “apariencia de un crimen”, que sin duda refuerza el enunciado de que la autora utiliza el formato policial como mero soporte que avale y otorgue cierta justificación para investigar sin reparos en la intimidad de un personaje. Sólo al final de la obra se descubre que la desaparición de la escritora responde a una decisión voluntaria y no a un secuestro o asesinato y que, por tanto, no ha existido crimen alguno. Debe insistirse en que el elemento fundamental del formato policial es un “proceso”, la investigación —que sí se da en esta novela—, y que la “acción”, el crimen, puede ser sólo una apariencia, como apunta Rodríguez Pequeño²³¹. Asimismo el hecho de que, al final de la obra, se anteponga la ética personal al deber profesional, ya que la detective decide ocultar la solución del caso y guardarse para sí la verdad de lo ocurrido,

²²⁹ Ibidem, pág. 40.

²³⁰ Ibidem, pág. 11.

²³¹ Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, cit., pág. 164.

sugiere, una vez más, que en esta novela la balanza entre la trama policial y la sentimental se inclina a favor de la segunda.

Al igual que Marcela Serrano, Alejandra Rojas supone un referente dentro de la narrativa policiaca escrita por mujeres hispanoamericanas. Ciertamente ambas autoras comparten circunstancias vitales similares: pertenecen a la misma generación (Serrano nació en 1951 y Rojas en 1958), las dos provienen de una familia más o menos acomodada (Serrano es hija de escritores y Rojas de arquitectos), ambas tienen títulos universitarios y han residido largo tiempo en el extranjero. Más allá de las coincidencias biográficas, lo interesante es que estas dos autoras chilenas han incursionado en el género policial —Serrano ocasionalmente, pero con más éxito de público, y Rojas de manera asidua en cuatro novelas: *Legítima defensa* (1993), *Noches de estreno* (1994), *El beneficio de la duda* (1997) y *Stradivarius Penitente* (1999)— como “una forma de develar la realidad del ser mujer”²³². Se ha apuntado que, en la actualidad, la literatura femenina chilena elige como tema preferente a la mujer, tanto en su realidad individual como en su papel colectivo. En este sentido, tanto la novela de Serrano como las de Rojas no se quedan atrás. Las voces narrativas que aparecen en estas novelas se cuestionan insistentemente qué lugar ocupan como mujeres en la sociedad actual²³³.

Las dos primeras novelas de Rojas, *Legítima defensa* y *Noches de estreno*, comparten ciertos presupuestos a la hora de abordar el género policial. En ambas el proceso investigativo se plantea como un mecanismo que al ponerse en marcha produce inexorablemente una transformación personal y una evolución en el nivel de conciencia de

²³² Carolina Pizarro, “Mujer: cómo decirlo”, en Rodrigo Cánovas Emhart (ed.), *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, cit., págs. 123-133 (131).

²³³ *Ibidem*, pág. 123.

la persona que investiga, la voz narradora. En las dos novelas esta voz corresponde a sendas mujeres, Flora y Nickie, con una coyuntura personal muy parecida: ambas son chilenas de mediana edad, pertenecen a la clase media-alta y se sienten presas de la maquinaria social y de un matrimonio convencional. Asimismo, tanto en una novela como en la otra el enigma a resolver, una desaparición, está condicionado por la resolución de otros pequeños enigmas y tiene un carácter familiar y privado. En *Legítima defensa* la desaparecida es la hermana de Flora y en *Noches de estreno* el marido de Nickie. Los métodos de investigación también son análogos (revisión del entorno más íntimo, autoconocimiento), y la solución comporta en ambas obras la revelación de secretos, engaños y traiciones personales.

Obviamente, a pesar de la similitud de los tres elementos básicos del policial (enigma, investigación y solución) en estas dos novelas, cada una desarrolla un argumento diferente. En *Legítima defensa* la desaparición de María José, la hermana de Flora, está relacionada con un suceso trágico y enigmático ocurrido en su familia. Aparentemente María José fue violada por un hombre al que su madre mató al descubrirlo. Todo parece un caso de legítima defensa. El misterio se cierne en torno a la actitud de María José, que no sólo no está agradecida hacia su madre sino que parece detestarla. Flora descubre al final que no hubo violación alguna y que la verdadera asesina es su hermana, quien no pudo soportar que el amante de su madre fuera un simple jardinero. Por su parte, en *Noches de estreno*, Nickie debe investigar las claves de la desaparición de su marido, Tomás, a través de una misteriosa y sórdida película que éste le dejó antes de partir a lo que parecía ser un rutinario viaje de negocios. Tras un fin de semana interminable, marcado por una profunda revisión de su pasado, numerosas llamadas telefónicas y extraños paralelismos cinematográficos, Nickie descubre que no conoce a su marido en absoluto y que su vida

conyugal no es la que ella creía. Después de este angustioso y forzado viaje al autoconocimiento nada será igual para la protagonista.

Nada es lo que parece en ninguna de las dos novelas, en *Legítima defensa* el asesinato no ocurrió como suponemos al principio y en *Noches de estreno* Tomás esconde demasiados secretos (tendencias suicidas, adicciones, negocios turbios). Se pone, pues, de manifiesto la coexistencia de una realidad aparente y una verdad oculta que ha de ser revelada por medio de una investigación. Ésta no es una investigación al uso, no es racional ni empírica sino de carácter emocional. En estas novelas la acción cede el paso a la interiorización (apenas se producen variaciones en el exterior, no hay prácticamente cambios de escenario, mientras que ambas protagonistas sí sufren transformaciones emocionales). A pesar de lo concreto de ambos casos, estas obras de Alejandra Rojas abordan ciertos motivos literarios (la culpa de clase, las relaciones sociales hipócritas, el matrimonio convencional, la infidelidad, la violencia emocional, los secretos familiares...) que esbozan una imagen crítica de la mujer chilena de clase alta de la década de los noventa.

Es probable que la mejor y más ambiciosa novela de Alejandra Rojas sea *Stradivarius Penitente*²³⁴. Con un lenguaje selecto, la autora deja de lado los excesos intimistas de sus novelas anteriores para construir una compleja obra, valiéndose de los recursos literarios de la novela policial (crimen, misterio, detective) y del folletín (personajes con dobles vidas y pasados ocultos, revelaciones sorprendentes, relaciones tormentosas), sobre los que plasmar el contraste entre las bajas pasiones del ser humano y sus aspiraciones más elevadas. El argumento es sencillo: en una remota población del norte de Chile llamada Tejas Rojas desaparece el único objeto valioso que ostenta el modesto

²³⁴ Alejandra Rojas, *Stradivarius penitente*, Madrid, Ollero y Ramos, 1999.

museo del pueblo, un verdadero Stradivarius. El robo del violín, objeto motor de la narración —como lo fuera la piedra lunar en la obra de Wilkie Collins—, pone en movimiento la vida, hasta entonces estancada, de ciertos personajes: el ambicioso don Agustín Muencke, un viejo y medio agónico anticuario en silla de ruedas; su joven heredera Mireya, prostituta reconvertida en leal enfermera; Amador Román, un apocado boticario que sueña con ser escritor y con casarse con Mireya; y el enigmático Emilio Rastelli, quien desempeña un doble trabajo como detective (investiga tanto para la compañía aseguradora del violín como para un cliente particular encaprichado con el instrumento) y vive atormentado por una relación traumática con su hija. El violín se convierte en objeto de deseo para estos personajes, que ven en el Stradivarius la posibilidad de un cambio sustancial en sus vidas. Al final de la novela, sin embargo, el deseo dará paso a la frustración como sentimiento dominante, puesto que ninguno logrará sus anhelos: Muencke fallecerá sin haber poseído nunca el verdadero Stradivarius; Mireya no obtendrá los beneficios económicos deseados, al ser el violín heredado una copia, ni logrará los amores de su ansiado Rastelli; éste, a su vez, tampoco podrá vender el verdadero Stradivarius para pagar la clínica de su hija enferma; y Román, el verdadero impostor, será desenmascarado por el detective y rechazado por Mireya. En oposición a la sencillez del misterio planteado, los personajes propuestos son poliédricos. El narrador nos muestra sus diferentes caras, sus lados oscuros, y es gracias a esta perspectiva múltiple que los caracteres adquieren tridimensionalidad.

De manera paralela a la historia del robo del violín y sus efectos sobre los personajes citados, discurre otro discurso narrativo, cuya voz pertenece a un ficticio Antonio Stradivarius que desde el Purgatorio reflexiona en voz alta, con melancólica ironía, sobre su vida en la tierra y los avatares de sus preciados instrumentos, entre ellos el llamado

“Conde Fosca” (nombre del violín sustraído en Tejas Rojas). Esta segunda narración corresponde a la novela escrita por Amador Román que el detective Rastelli lee en sus ratos libres. De esta manera la autora aprovecha el recurso metaficcional de “una novela dentro de otra” para, además de desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, acelerar el proceso de identificación entre detective y lector, puesto que ambos se revelan como lectores de un mismo texto, la novela de Román. Así pues, desdibujando las coordenadas espacio-temporales y desenfocando la mirada sobre acontecimientos políticos e históricos actuales, Alejandra Rojas adopta en *Stradivarius Penitente* el formato policial para plasmar motivos literarios universales como el deseo material y espiritual del ser humano.

Aparte de Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero —que se estudiarán más adelante— existen otros autores chilenos que, en las últimas décadas, se han dedicado al género negro con mayor asiduidad que los tratados hasta ahora. Entre ellos destacan Luis Sepúlveda, Roberto Brodsky, Bartolomé Leal, Alejandra Rojas, Sergio Gómez y Mauro Yberra.

En la línea del desencanto propuesta por Collyer en *El infiltrado*, se encuentra una de las novelas más representativas del neopolicial chileno: *Nombre de torero* (1994), de Luis Sepúlveda. Probablemente sea este autor uno de los escritores chilenos recientes más conocidos en España —junto con Roberto Bolaño—, desde que, en 1993, la editorial Tusquets publicara, con gran éxito de crítica y público, *Un viejo que leía novelas de amor*²³⁵. Sepúlveda empezó escribiendo poesía y cuentos; posteriormente incursionó en el teatro para pasarse, finalmente, a la novela. Entre sus libros más importantes se hallan —aparte de la ya mencionada novela *Un viejo que leía novelas de amor*—, *Mundo del fin*

²³⁵ La editorial Júcar la publicó por primera vez en Madrid, en 1989.

del mundo (1991) y *Patagonia Express* (1995). También ha escrito varios cuentos que ha recopilado y publicado bajo el nombre de *Desencuentros* (1997). Junto a *Nombre de torero*, dentro del género negro destacan *Diario de un killer sentimental* (1996), *Yacaré* (1997), *Hot Line* (1998) y su última novela publicada, *La sombra de lo que fuimos* (2009).

A pesar de haber nacido en 1949 —por lo que podría encuadrarse dentro de la generación del 72 (los nacidos entre 1935 y 1949)— y de haber residido fuera de Chile desde muy joven, la escritura de Sepúlveda ha de vincularse con la Nueva Narrativa Chilena y, más concretamente, con ese grupo de novelas vinculadas al formato de serie negra que se inscriben dentro de lo que Rodrigo Cánovas llama “novela de la orfandad”, en la que se establecieron “lazos de continuidad afectiva entre el presente y el pasado, lográndose regenerar una memoria colectiva”, y en la que se dibujó “un paisaje nacional fundado en las contradicciones existenciales e ideológicas de una comunidad nacional en crisis”²³⁶. El trauma de la dictadura militar marcó inevitablemente la obra literaria de los escritores chilenos de la generación de Sepúlveda. Contra el discurso unidireccional del poder se articuló una resistencia artística fundamentada en el rescate de lo marginal y sus espacios. Pero además de por este rescate de la marginalidad, la novela de la orfandad, como esa escritura del desencanto de muchos escritores latinoamericanos de finales del siglo XX, se caracteriza también por el vacío utópico, la parodia de las certezas políticas y el desencuentro en las relaciones personales de los héroes perdedores de su novelística. Como apuntan Selena Millares y Alberto Madrid, la generación chilena posterior al golpe opuso al vitalismo, humor y desenfado de los autores precedentes (los novísimos), el dolor

²³⁶ Rodrigo Cánovas Emhart, *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*, cit., pág. 45.

desgarrado, la impotencia y la desesperanza: la utopía pasó de ser “un deseo futuro a un paraíso perdido”²³⁷.

En sus declaraciones a la prensa y entrevistas, Sepúlveda siempre ha mantenido una postura fuertemente crítica con los discursos que pretendieron borrar de la memoria común lo ocurrido durante la dictadura:

El totalitarismo fue terrible, pero lo que vino después fue espantoso, se hizo en el poder una generación de yuppies, y una generación de degenerados políticos [...] Intentaron establecer un país que se cimienta en el cinismo, en el olvido, en la complicidad con los criminales y la corrupción.²³⁸

Esta postura crítica ante la realidad imperante subyace en toda su obra de una manera u otra, pero se convierte en un rasgo fundamental y explícito en la novela *Nombre de torero*. En la búsqueda de una literatura que refleje, desde una actitud comprometida socialmente, el desamparo del hombre que perdió la utopía, Sepúlveda opta por el género negro, pero sin renunciar al atractivo de la novela de aventuras —afición que le viene desde su infancia, cuando leía a escritores como Jack London, Emilio Salgari o Francisco Coloane²³⁹—. En *Nombre de torero*, el autor chileno toma del género de aventuras ciertos motivos literarios (la búsqueda de un tesoro, por ejemplo) y su entretenido ritmo narrativo, a la vez que amplía las posibilidades literarias de la figura del perdedor del formato negro, por medio del desencantado y rebelde Juan Belmonte, personaje principal de la novela.

Nombre de Torero, finalista del premio Hammett de novela negra en 1995, comienza con la historia de Hans y Ullrich, dos soldados nazis de las SS, que durante la

²³⁷ Selena Millares y Alberto Madrid, “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 482-483, agosto-septiembre de 1990, págs. 113-122 (118)

²³⁸ Miguel Ángel Quemain, “No soy un escritor chileno. Entrevista con Luis Sepúlveda”, *Quimera*, núm.121, 1993, págs. 20-24 (22).

²³⁹ Así lo afirma el propio autor en una entrevista de Marcia Scantlebury, “No soy un mitómano”, *El Mercurio*, “El Sábado”, 30 de agosto de 2002, págs. 41-45 (42).

Segunda Guerra Mundial, deciden cambiar el rumbo de sus existencias robando sesenta y tres monedas de oro de los tesoros secretos de la prisión de Spandau. Hans consigue escapar a Tierra del Fuego, pero Ullrich es atrapado y tendrá que sobrevivir primero a las torturas de la Gestapo, luego a las de la Stasi y, una vez caído el muro de Berlín, a las de los ex-militares de la Stasi. A principios de los noventa un oscuro personaje llamado Kramer, que trabaja para una agencia de seguros, chantajea a Juan Belmonte, ex guerrillero chileno, para que vaya en busca de las monedas desaparecidas. Por otro lado, el que fuera un alto militar de la Stasi, el Mayor, le encarga la misma misión a Galinsky, un ex oficial de inteligencia del Ejército Popular Alemán. Juan Belmonte se ve coaccionado a cumplir el trabajo porque Kramer le amenaza con la vida de la que fuera su pareja, Verónica, víctima de las torturas durante la dictadura pinochetista. Galinsky, sin embargo, acepta el encargo simplemente por dinero. Ambos investigadores viajan a Tierra del Fuego para encontrar a Hans, pero cuando llegan éste ya se ha suicidado. Tras un fatal encuentro entre Galinsky y Belmonte, sólo éste último logrará descubrir el paradero de las monedas y conseguirá así que Kramer cumpla con su parte del trato: enviar a Verónica a la mejor clínica danesa.

Nombre de torero está estructurado en torno a varios ejes narrativos. El primero corresponde a la historia de Hans y Ullrich. La segunda historia es la de Juan Belmonte, quien narra lo que le acontece en primera persona. Por último, el tercer eje narrativo corresponde a la historia de Frank Galinsky. De este modo el lector dispone de distintos ángulos y no sólo de la perspectiva de un solo investigador, como es frecuente en la novela negra clásica. Acorde con esta estructura, la novela alberga varios escenarios: Berlín (donde se encuentra Galinsky), Hamburgo (ciudad en la que vive Juan Belmonte) y Tierra del Fuego (donde vive Hans).

Las dos vertientes temáticas más importantes de la narrativa cuentística de la generación posgolpe que distinguieron Selena Millares y Alberto Madrid en “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto” —la línea existencial y la línea testimonial²⁴⁰— pueden hacerse extensibles, también, a la novela de esta generación, y especialmente a la novela neopolicial chilena. La temática existencialista recogida, como ya se vio, en *El infiltrado* de Jaime Collyer, es revisitada y conjugada con la línea testimonial por Sepúlveda, en *Nombre de torero*. La carga existencial se desprende sobre todo a través de los personajes de Belmonte y Galinsky, que sienten el absurdo de sus vidas después de que, por distintos motivos, sus funciones profesionales y en general todo aquello en lo que creían haya dejado de tener sentido. Lo testimonial, por su parte, surge de la denuncia implícita que contiene la novela.

Sepúlveda desdobra la figura del perdedor proponiendo dos personajes que se enfrentan de modo radicalmente distinto ante una coyuntura similar. Tanto Belmonte como Galinsky son perdedores, pero el primero acabará adoptando esta condición como opción vital de resistencia mientras que para el segundo *ser* perdedor será tan sólo un estado temporal hasta que, adaptándose a las nuevas circunstancias, regrese al lado de los vencedores. La diferencia entre Belmonte y Galinsky radica, según Magda Sepúlveda, en cómo cada uno de ellos asume el fracaso de su proyecto vital:

Primero, Belmonte opta por realizar su vida fuera de los círculos del poder económico, es decir, se reconoce como perdedor [...]. En cambio, Galinsky está interesado en acceder a todos los beneficios que depara el sistema de libre mercado. Segundo, la moral que ahora posee Belmonte está marcada por los micromundos de relaciones afectivas, por eso sus principios comienzan y terminan en la mujer amada; disímil es la moral de Galinsky cuyo único horizonte es el dinero. Y tercero,

²⁴⁰ Selena Millares y Alberto Madrid, “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto”, cit., págs. 118-120.

Juan Belmonte desconfía de las nuevas democracias instauradas ya sean chilenas o alemanas²⁴¹.

La condición de perdedor afecta a ambos personajes tanto en su dimensión político-social como en su dimensión más personal y sentimental. Los ideales políticos de Belmonte, ex guerrillero chileno que ha combatido por la utopía socialista en Bolivia, Nicaragua y Colombia, y ha sido miembro activo de la oposición al régimen pinochetista, han fracasado. La dictadura militar de Chile, que le obliga a exiliarse, supone ya una primera gran derrota, pero otra decepción es también la realización efectiva del socialismo en gobiernos como el de la RDA. A éstas, se suma una nueva decepción política ante la instauración de democracias cuestionables tras la caída del muro de Berlín y el fin de la dictadura de Pinochet. El gobierno de la Alemania Oriental no fue lo que se esperaba pero, tras su disolución, un sentimiento de vacío vertiginoso se apodera de Belmonte: “había desaparecido la República Democrática Alemana. Se había esfumado, desvanecido, desinflado sin pena ni gloria, en un acto absolutamente desprovisto de la dramaturgia tremendista y megalómana que caracterizó su existencia como nación”²⁴². Para Belmonte la utopía comenzó a enfermar con la victoria de las dictaduras, pero acabó muriendo definitivamente con el surgimiento de ciertas democracias engañosas.

El sentimiento de fracaso es algo muy consciente para Belmonte, que se sabe “doctorado en derrotas”²⁴³; ha perdido todas las batallas de su vida, tanto profesionales como personales. Cuando comienza la novela, vive su exilio en Hamburgo, donde trabaja como portero de un burdel, y se pregunta: “¿para qué diablos sirve un tipo como yo? ¿Para

²⁴¹ Magda Sepúlveda, “Del género policial”, cit., pág. 117.

²⁴² Luis Sepúlveda, *Nombre de torero*, Barcelona, Tusquets, 2005, pág. 58.

²⁴³ *Ibidem*, pág. 35.

qué diablos sirve un ex guerrillero a los cuarenta y cuatro años?”²⁴⁴. Su angustia existencial se concreta, pues, en el sinsentido de su situación actual:

Todo se acabó, se esfumó la creencia, el dogma no fue más que una anécdota pueril y me quedé desnudo, despojado de la más grande perspectiva que marcó a los sujetos como yo: morir por algo llamado revolución, y que era semejante al paraíso que aguarda a los pashdarán islámicos, pero con música de salsa.²⁴⁵

En lo personal, el fracaso de Belmonte se materializa en el sentimiento de impotencia ante la situación de su amada Verónica, en un estado de autismo por las torturas de la DNI (Dirección Nacional de Inteligencia) durante la dictadura chilena.

El rol de perdedor lo asume Belmonte de manera consciente, como método de simbólica resistencia frente al pensamiento dominante de los ganadores. Es así un perdedor ético, porque ha aprendido a perder sin traicionar sus valores, porque se ha quedado con los principios aunque no sepa “qué diablos hacer con ellos”²⁴⁶. Significativo es este párrafo en el que el personaje se identifica por esta razón, “el saber perder”, con otros antihéroes de novela negra:

[...] en ellas [en las novelas negras] los individuos que sentía de mi bando perdían indefectiblemente, pero sabían muy bien por qué perdían, como si estuvieran empeñados en formular la estética de la más contemporánea de las artes: la de saber perder.²⁴⁷

La otra cara de la moneda, el contraste con la figura del perdedor ético, es Galinsky, el perdedor traidor. También este personaje, ex oficial de inteligencia de la R. D. A., sufre el absurdo y el vacío de no encajar en el nuevo orden impuesto. Tras la caída del muro, la disolución del ejército al que él pertenecía lo ha dejado en situación de cesante y esta

²⁴⁴ Ibidem, pág. 34.

²⁴⁵ Ibidem, pág. 39.

²⁴⁶ Ibidem, pág. 120.

²⁴⁷ Ibidem, pág. 30.

condición lo sitúa también en el terreno de los perdedores, porque “estar en situación de disponible equivalía a estar bajo sospecha, a padecer una enfermedad contagiosa”²⁴⁸. Pero Galinsky no sólo ha perdido su trabajo, sino también a su esposa y su lugar en la sociedad.

Como apunta Cánovas:

Extrañamente, los veteranos de guerra sufren un sentimiento de orfandad. El pasado es elusivo; el presente se manifiesta como la vivencia del vacío de sus sueños. En la búsqueda del sentido de la existencia han extraviado patria, familia y creencias. La misión que efectúan constituye un viaje afectivo hacia un tiempo utópico que deben volver a actuar²⁴⁹.

Pero la postura de Galinsky ante la derrota es radicalmente distinta a la de Belmonte. El alemán no está dispuesto a continuar en el bando perdedor y hará lo que sea con tal de integrarse al nuevo sistema. Al contrario que Belmonte, cuya postura se basa en la resistencia y la memoria, Galinsky opta por la adaptación al nuevo medio al precio que sea. La trama policial que desarrolla la novela permite al autor plasmar dos códigos opuestos de actuación frente a la misma misión, la recuperación de las monedas de oro.

El sentimiento de derrota se extiende, no obstante, a otros personajes de la novela. Por ejemplo la historia de Ullrich, el alemán que no consiguió huir a Tierra del Fuego, se compone de una sucesión de fracasos:

Me vi convertido en ciudadano de la RDA, encerrado en una cárcel abierta que juraba ser el paraíso socialista [...] cuando la RDA se deshizo como un castillo de naipes, pensé que por fin llegaba el ansiado momento [...] Eso creí hasta que hace un par de días caí por última vez en manos de sujetos armados, que antes fueron nazis, luego comunistas, y sepa el diablo qué son ahora.²⁵⁰

²⁴⁸ Ibidem, pág. 59

²⁴⁹ Rodrigo Cánovas Emhart, *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*, cit., pág.42.

²⁵⁰ Luis Sepúlveda, *Nombre de torero*, cit., págs. 22-23.

También Carlos Cano, un amigo y ex compañero de Belmonte, acumula grandes derrotas en su historia personal: “el camino de su desencanto político se fue nutriendo con los fracasos de los Montoneros argentinos, de las Fuerzas Armadas Revolucionarias colombianas, y finalmente sufrió el fin de la Brigada Simón Bolívar en Nicaragua”²⁵¹.

Como pude advertirse, en *Nombre de torero* se narra la historia de varios personajes perdedores pero con grandes diferencias. Al decir de Magda Sepúlveda²⁵², unos son presentados como “náufragos abandonados” (Belmonte, Cano), otros “como seres atrapados en la telaraña de la historia” (Ullrich) y otros como “hombres dispuestos a todo por insertarse en el nuevo orden” (Galinsky).

Sepúlveda continuó su incursión en el género negro con *Diario de un killer sentimental*, *Yacaré* y *Hot line*, tres novelas cortas o relatos largos, publicados primero, por entregas, en los periódicos *El Mundo* y *El País* en los veranos de 1996, 1997 y 1998²⁵³. Posteriormente, en 1998, la editorial Tusquets publicó en un mismo volumen *Diario de un killer sentimental* y *Yacaré*. Por su parte, *Hot line* sería publicado primero en francés (junto a *Yacaré*) por la editorial Métailié en 1999; en 2001 fue publicada en Barcelona por Ediciones B.

Diario de un killer sentimental se aparta de la línea detectivesca del género para encuadrarse de lleno en esa otra vertiente de la novela negra —encumbrada por Patricia Highsmith con la saga de Mr. Ripley— que opta por narrar no la historia de la investigación, sino la historia del crimen desde la perspectiva del asesino. Dividida en seis

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 185.

²⁵² Magda Sepúlveda, “Del género policial”, cit., pág. 117.

²⁵³ *Diario de un killer sentimental* fue publicada en seis entregas en *El Mundo*, en una sección de este diario llamada “Etiqueta negra” en los números del 2462 al 2467 del año VIII, entre el 12 y el 17 de agosto de 1996.

Yacaré se publicó en seis entregas en la sección de *El País* “Relatos de verano”, en los números del 7375 al 7380 del año XXII, entre el 21 y el 26 de julio de 1997.

Hot line se publicó también en seis entregas en la sección de *El País* “Relatos de verano”, en los números del 7749 al 7754 del año XXIII, entre el 2 y el 7 de agosto de 1998.

breves capítulos (que corresponden a las seis entregas diarias publicadas en *El Mundo*), *Diario de un killer sentimental* se centra en la historia de un asesino profesional que recibe el encargo de ejecutar a un supuesto cooperante de varias ONGs internacionales. Lo que en principio se presenta como una rutina más para el *killer*, pronto se complica; primero por su situación personal (su novia francesa le ha abandonado por otro hombre durante un viaje a México) y, en segundo lugar, por haber incumplido una de las normas fundamentales de su trabajo: no hacerse preguntas. Durante la persecución de su objetivo, a lo largo de distintos escenarios urbanos (Madrid, Estambul, Frankfurt, París, México), el asesino comienza a sentirse identificado con su futura víctima, latinoamericano como él, y averigua que éste parece estar relacionado con una nueva red de distribución de droga en EEUU. Las razones del narcotraficante no dejan de ser anómalas: justifica su labor como parte de una revancha personal frente a los atropellos cometidos por los EEUU contra Hispanoamérica. El desenlace de la historia se produce en la ciudad de México D.F., donde el asesino encuentra por fin a su víctima, que en un cruce fatal del destino, resulta ser el hombre por el que su novia lo ha abandonado. Se unen, así, la trama sentimental y la criminal, que ya desde el título de la novela habían estado entrecruzadas en una paradoja imposible. Finalmente, el lado “profesional” del asesino supera al “sentimental” y el protagonista acaba cumpliendo su encargo: matar al objetivo (el narcotraficante) y a los posibles testigos (su novia).

Sepúlveda utiliza los parámetros del *thriller* psicológico para adentrarse en primera persona en la identidad de un criminal sin escrúpulos, cuya existencia anónima e itinerante se ve interrumpida desde el momento en el que se enamora de una joven francesa. El amor le hace cometer el primer error fatal para su trabajo: asentarse; pero, además, le despierta la sensibilidad necesaria como para cuestionarse su trabajo: “¿qué diablos me estaba ocurriendo? De pronto me vi a mí mismo preguntando qué había hecho ese tipo al hombre

de los encargos. «Quiero saber por qué tengo que matarlo. Ridículo.»²⁵⁴. En un recurso literario frecuente, Sepúlveda deja entrever las incipientes contradicciones de la personalidad criminal del protagonista, a través de los diálogos de éste con su reflejo en el espejo; su carácter asesino, pragmático y egoísta es el que contesta, desde el otro lado, a las dudas sentimentales del personaje:

—No te entiendo. Has venido a ver al tipo que vas a cargarte, a olerlo, a medirlo, y casi te hace llorar una estúpida canción. ¡Vaya profesional estás hecho! —dijo desde el espejo el hombre que vestía una americana igual a la mía.

—No jodas. Sabes que siempre cumplo.

—Eso espero. ¿Y qué piensas hacer ahora? ¿Leer una novela de Corín Tellado?

—Voy a husmear entre sus cosas en su hotel.

—Ése no es tu trabajo. Lo que ocurre es que quieres saber por qué tienes que eliminarlo. Yo sí lo sé.

—¿Y me lo vas a decir?

—Seguro: porque por hacerlo te darán un cheque con seis ceros a la derecha, libre de impuestos. Eso es todo, pendejo.²⁵⁵

La anécdota criminal deja paso, como es habitual, a una reflexión más profunda en torno a la realidad codificada literariamente. Los movimientos del asesino a sueldo a lo largo de su misión nos dejan el rastro de los escenarios hostiles y deshumanizados de distintitas ciudades que siempre parecen la misma (por los hoteles clonados, los bares y bármanes idénticos, los barrios de prostitutas, las frías salas de aeropuerto y hasta por los taxistas y sus discursos repetidamente racistas). Este relato nos da las pautas para reconocer la gran urbe posmoderna, esa metrópoli gigantesca, devoradora de identidades, por la que pasan cada día miles de rostros anónimos y desdibujados que no reparan un segundo los unos en los otros, y en la que las relaciones personales se hallan fuertemente deterioradas

²⁵⁴ Luis Sepúlveda, *Diario de un killer sentimental* seguido de *Yacaré*, Barcelona, Tusquets, 1998, pág. 17.

²⁵⁵ *Ibidem*, pág. 37.

por los conflictos de intereses y las miserias particulares. La parte más negativa del progreso tecnológico reduce el contacto humano a escuetas conversaciones telefónicas, mensajes en el contestador y recados por fax; y es en este contexto de indiferencia colectiva y caos emocional, en el que surgen caracteres paradójicos, como un asesino sentimental o un narcotraficante justiciero.

En *Yacaré*, Sepúlveda deja de lado la historia del criminal, que pusiera de relieve en *Diario de un thriller sentimental*, y vuelve sobre la historia de la investigación de un crimen: en este caso, la misteriosa muerte de un rico empresario peletero italiano, llamado Vittorio Brunni, que cayó fulminado durante una reunión de negocios. El investigador encargado de viajar a Milán y resolver el caso es Dany Contreras, un ex policía chileno que ahora trabaja en Zurich como agente de la compañía suiza Seguros Helvética. Contreras debe averiguar si la muerte de Brunni se debe, o no, a causas naturales; si se tratara de un homicidio, su compañía no estaría obligada a pagar el seguro de vida del fallecido. Ya en Milán, se produce, primero en una tentativa frustrada, la muerte del socio principal de Brunni, Carlo Ciccarelli²⁵⁶. El hombre ha sido atacado, en su propia casa, con un extraño dardo impregnado en curare, al parecer lanzado desde una alta torre de su jardín. Contreras y dos policías italianos que también investigan, el comisario Arpaia y el detective Chielli, descubren la posible relación de estos hechos con los anaré, una tribu de Brasil víctima de la empresa peletera de Brunni, que ha llevado al borde de la extinción a una especie de caimán sagrado para ellos, el yacaré. Una vez descartada la explicación sobrenatural, basada en una hipotética maldición del último gran brujo de los anaré, los detectives resuelven el caso: dos cazadores de la tribu habían viajado hasta Europa, con la ayuda de la

²⁵⁶ Este oscuro anciano, un inválido ciego, recuerda notablemente a Kramer, un personaje de *Nombre de torero*.

hija de Brunni, una “burguesita de izquierdas”, para vengarse de los que habían esquilado a su pueblo.

Curiosamente, es posible encontrar ciertos paralelismos entre *Yacaré* y un cuento de Gilbert Keith Chesterton que lleva por título “La flecha del cielo”²⁵⁷. Aunque la intención y la solución de ambos autores sean radicalmente diferentes, existen varios detalles en su contenido —varios hombres ricos asesinados, una flecha, una etnia indígena, una torre, una maldición— que hacen plausible un análisis que ponga en relación estos textos. En el relato de Chesterton también se propone una primera hipótesis sobrenatural para la misteriosa muerte de un poderoso millonario norteamericano, asesinado en su propia mansión, una altísima torre, con una flecha indígena atribuible a un piel roja. Como en *Yacaré*, en un principio esta muerte, relacionada también con otras anteriores, parece responder a una oscura maldición, en este caso relativa a la posesión de un valiosísimo cáliz copto. Al igual que en la propuesta de Sepúlveda, la teoría mística será pronto descartada por la explicación racional del investigador (en Chesterton, el famoso padre Brown). Sepúlveda rescata, desde los presupuestos de la novela negra, esa amalgama entre lo policial y lo fantástico, tan propia del escritor británico y que, por otra parte, tanto gustaba a Borges. El cuento de Chesterton apela, sobre todo, a la curiosidad intelectual del lector por el enigma propuesto, y se mueve, por tanto, en esa vertiente “problemática” del policial —en ningún caso menor, si se aprecia la brillante solución de Chesterton, que recurre al problema filosófico de la identidad (por cierto otro de los temas predilectos de Borges) y que sugiere una reflexión sobre las contradicciones humanas a la hora de entender y aplicar la justicia—. Por su parte, Sepúlveda se ayuda de la anécdota policial para denunciar las

²⁵⁷ Gilbert Keith Chesterton, “La flecha del cielo”, en *La incredulidad del padre Brown*, Madrid, El Mundo y La Revista, Unidad Editorial, 1998, págs. 3-36.

prácticas abusivas de ciertas sociedades occidentales contemporáneas para con la cultura y el patrimonio natural de las comunidades aborígenes, y por otro lado, aprovecha la anécdota sobrenatural para aludir, sucintamente, al mágico universo mitológico de las culturas tribales. De alguna manera, Sepúlveda vuelve sobre el controvertido paradigma “civilización y barbarie”, resituando a las sociedades que se suponen avanzadas en el lado de los bárbaros y recuperando la figura del “buen salvaje” como modelo de la belleza interior y la inocencia atávica del ser humano. El profundo respeto de los anaré por la naturaleza, por la “Madre Tierra”, está inserto en su mitología, parte de la cual resume maravillosamente Sepúlveda en este fragmento, a la manera de un cuento:

Ellos eran anaré y obedecían a una ley tan vieja como el mundo, porque, en el comienzo de todas las cosas, el mundo era de agua, y los hombres y los animales vivían en la espalda del gran yacaré. El reptil soñaba con frutos y había frutos, soñaba con peces y había peces, soñaba con tortugas y también las había. Pero un día apareció el primer jeashmaré y clavó un dardo incandescente en el corazón del gran reptil. Éste, herido de muerte, azotó día y noche las aguas con la cola. Dejó mil hijos, algunos tan pequeños como una larva y otros grandes como un cazador, pero no dijo cuál de ellos lo reemplazaría. Por eso los anaré debían cuidarlos a todos, para que el dulce tiempo de los sueños volviera a la espalda del gran yacaré.²⁵⁸

Por otro lado, Sepúlveda critica también la confusión de ciertas posturas radicales de la izquierda que por un fin ciertamente loable, justifican algunos medios éticamente cuestionables. Esta actitud contradictoria se concreta en el personaje de Ornella Bruni, “una burguesita mimada y llena de odio”²⁵⁹ que utiliza a los cazadores anaré para una venganza personal contra lo que representan su padre y el socio de éste.

En *Hot Line* Sepúlveda retoma el clásico formato de novela negra. La obra narra la historia de una investigación a cargo de George Washington Caucamán, un policía

²⁵⁸ Luis Sepúlveda, *Diario de un killer sentimental* seguido de *Yacaré*, cit., pág. 132.

²⁵⁹ *Ibidem*, pág. 137.

mapuche de una población rural de la Patagonia. El detective es destinado a Santiago como castigo por haber herido al jefe de una banda de cuatrerros, que resulta ser el hijo de un poderoso militar. Ya en la capital, la pesquisa se centra en unas enigmáticas grabaciones de audio que parecen recoger los escalofriantes gritos de gente desconocida siendo torturada. Caucamán intuye pronto que los alaridos se grabaron durante algunas de las sesiones de torturas realizadas durante dictadura.

El detective mapuche está inspirado en un personaje real. El propio Sepúlveda cuenta en el prólogo que, durante un viaje a la Patagonia, entabló conversación con un hombre de nombre pomposo, bastante locuaz, que le recordó a Sancho Panza y le dijo ser “detective del cuerpo de lucha contra el cuatreroismo”²⁶⁰. Estas características, sumadas a un agudo sentido del olfato —en sentido literal— y a la aversión por la vida urbana, completan la descripción del policía rural que sin duda el autor tuvo presente a la hora de crear su peculiar personaje de ficción. De hecho, ya en la primera escena de la novela, el lector advierte que no está ante el típico detective urbano propio del género. El relato, que comienza *in medias res*, nos presenta a un policía montado a caballo a punto de detener a una banda de cuatrerros bajo un nuboso cielo patagónico. La frase “yo huelo las boñigas de una vaca y sé cómo se llamaba la abuela del ganadero”²⁶¹ no es, en efecto, esperable en un detective corriente. Los casos a los que está acostumbrado Caucamán son los propios de un detective rural, robos de animales en estancias y cosas por el estilo. Sin embargo, a lo largo de la novela se hace evidente que el personaje no dista tanto como se preveía de otros detectives más típicos. Los detectives urbanos se relacionan en sus investigaciones con la porquería de la ciudad, al igual que el policía mapuche se embadurna a diario de lodo y

²⁶⁰ Luis Sepúlveda, “...a manera de prólogo”, en *Hot Line*, Barcelona, Ediciones B, 2005, págs. 5-9.

²⁶¹ Luis Sepúlveda, *Hot Line*, cit., pág. 18.

restos de boñigas. Como el clásico detective *tough*, Caucamán es un hombre honestamente comprometido con sus investigaciones, de esos “que llegan hasta el final de cada caso, sin importarles si terminan con una medalla colgada del pecho o ellos colgados de una vetusta araucaria en la soledad de los Andes”²⁶².

Caucamán se sitúa en una posición marginal, no sólo porque es castigado injustamente por cumplir con su deber como policía honrado, sino sobre todo por su origen mapuche. Como apuntaba su comisario jefe al comienzo de la novela, “ser mapuche en este país de mierda era tan malo como ser negro en Alabama”²⁶³. El detective de Sepúlveda ha de enfrentarse a menudo con los prejuicios y argumentos preconcebidos sobre su pueblo. De hecho, nada más llegar a la oficina de la Dirección de Investigaciones de Santiago (a la espera de que le destinen a una comisaría de investigación de delitos sexuales), tiene que soportar con ironía las teorías sobre los mapuches que se inventa el oficial de turno:

—[...] ¿Sabe que tengo una teoría acerca de los mapuches?

—No es el único. Rousseau, Lévi-Strauss, Todorov, también las tuvieron. Son muchos los que intentan decirnos cómo somos.

—Usted estaría mejor en el cuerpo de Carabineros. A los mapuches les gusta el color verde, les recuerda los cerros, las selvas de Arauco, por eso se sienten a gusto en Carabineros.

—A veces nos hacemos bomberos, o *boy scouts*.

—También se dice que son gente de pocas palabras.

—Y borrachos, y flojos. Antes éramos sifilíticos pero la penicilina nos cambió las costumbres. Nada dura eternamente.²⁶⁴

Caucamán asume con humor su condición de perdedor, que en su caso es una condición heredada por el hecho de ser indio. De hecho, cuando finalmente se enfrenta al

²⁶² Ibidem, pág. 19.

²⁶³ Íd.

²⁶⁴ Ibidem, pág. 25.

militar autor de los crímenes grabados —que resulta ser el general cuyo hijo había sido herido por el detective—, dice Caucamán: “sé perder. Los indios siempre hemos perdido. Pero su hijo no va a recuperar el culo con mi muerte”²⁶⁵.

Desde las primeras páginas, la novela se construye como una crítica al poder que los militares siguen ejerciendo aún en democracia. La pequeña venganza de Caucamán, que finalmente consigue desenmascarar al general, se percibe como un pequeño gesto heroico, o de justicia, en medio de una realidad neurótica que no puede librarse del trauma colectivo generado por la dictadura. La imagen con la que termina el texto es especialmente significativa porque invita a interpretar que la detención del militar es, al menos, un pequeño triunfo sobre la “suciedad” de un sistema que ampara todavía a los culpables:

Amanecía sobre la capital y, como siempre, los camiones recolectores de basura hacían su trabajo, para sugerir un poco de decencia en aquella ciudad rodeada por símbolos de invierno.²⁶⁶

En su última obra, *La sombra de lo que fuimos*, Premio Primavera de Novela 2009, Sepúlveda opta por un formato negro reactualizado, que excede sus límites al mezclarse con otros géneros y que utiliza el humor, a veces absurdo, a veces nostálgico, como el elemento principal con el que perfilar los personajes y las situaciones. Más allá de la esperpéntica aventura detectivesca que se narra, la novela es sobre todo la historia de sus personajes, trastocados definitivamente por lo que les ocurrió durante la dictadura, el exilio y el regreso a Chile. Pero esta revisión de los traumas personales se hace desde un catártico sentido del humor, factor decisivo que inunda de originalidad a la novela.

Sepúlveda afirma que las historias que le interesan son las de los perdedores, las que no figuran en los libros de historia²⁶⁷, y, en esta particular cruzada por reivindicar la

²⁶⁵ Ibidem, pág. 90.

²⁶⁶ Ibidem, pág. 92.

memoria del perdedor frente a la versión amnésica del discurso oficial, el autor chileno vuelve sobre la línea iniciada quince años atrás en *Nombre de torero*, pero sustituyendo la figura del joven perdedor traumatizado de los noventa, que ahora se ha convertido en un perdedor sexagenario que se ha rehecho —o deshecho— a sí mismo con una revulsiva mezcla a base de humorismo y pequeñas locuras.

A lo largo de *La sombra de lo que fuimos* se van entrelazando las historias de varios personajes para lograr finalmente una trama común y una estructura narrativa muy bien cohesionada. La historia principal es la que narra el reencuentro de Cacho Salinas, Lucho Arancibia y Lolo Garmendia, tres “camaradas” de las Juventudes Comunistas y del Ejército de Liberación Nacional (ELN) que, tras más de treinta años sin verse, se reúnen en un viejo taller de Santiago para organizar un último operativo de resistencia simbólica. La iniciativa proviene de un enigmático personaje, apodado “La Sombra” y “El Especialista”, al que tendrán que esperar para conocer el verdadero alcance de la misión: recuperar un tesoro de divisas que fue interceptado y escondido por La Sombra durante la dictadura, cuando se hizo frecuente el desvío de capital chileno al extranjero.

La historia de los tres veteranos protagonistas se une a la de Coco Aravena y Concepción García (una pareja también retornada del exilio), a través del personaje de La Sombra. Justo cuando éste va en camino hacia el subversivo reencuentro, en un cruce fatal del destino y en circunstancias grotescas —propias de una película de Pedro Almodóvar—, un tocadiscos lanzado por una ventana lo golpea y lo mata. La responsable de este crimen accidental es Concepción, quien durante una acalorada pelea sentimental con su marido había comenzado a arrojar objetos hacia la calle.

²⁶⁷ Aurora Intxausti, “Luis Sepúlveda ajusta cuentas”, *El País*, 20 de febrero de 2009, disponible en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Luis/Sepulveda/ajusta/cuentas/elpepicul/20090220elpepicul_2/Tes

Esta muerte es el origen de nuevas tramas conectadas entre sí. Por un lado, comienza la historia de la investigación del crimen aparente, a cargo del inspector Crespo que, casualmente, reconoce al cadáver e intuye que algo se prepara. Por otro lado, Coco Aravena descubre la reunión secreta y se une a su iniciativa ya que, también en una coincidencia, había sido compañero de batalla de los otros participantes.

Como se ve, el humor es el elemento catalizador en el desarrollo de la trama y las situaciones narrativas. También en los personajes, en los que se percibe un cómico punto de locura provocado por el particular drama personal que cada uno de ellos arrastra. Cacho Salinas, por ejemplo, sufre de un visceral odio a los pollos a raíz de una traumática experiencia de juventud en una fábrica avícola; o Lucho Arancibia, a quien los milicos le “fundieron un plomo”²⁶⁸ y desde entonces habla solo y discute consigo mismo. Coco Aravena, por su parte, no deja de inventar fantasías peliculeras provocadas por el “guionista impenitente que lo habita”²⁶⁹. El humor se conjuga, no obstante, con el drama y no deja que éste desaparezca de la memoria colectiva. La tristeza de Santiago, una ciudad gris, se acentúa con la confusión de unos personajes que, retornados del exilio, la desconocen:

Los que volvían del exilio andaban desorientados, la ciudad no era la misma, buscaban sus bares y encontraban tiendas de chinos, en su farmacia de la infancia había un *topless*, la vieja escuela era ahora un negocio de autos, el cine del barrio un templo de los hermanos pentecostales. Sin avisarles, les habían cambiado el país.²⁷⁰

Como en *Hot line*, la novela termina con un pequeño gesto simbólico, en este caso la lectura en público de los nombres de los implicados en el desvío de capitales, que reivindica cierta justicia, aunque sea literaria, para castigo de los que cometieron viles desmanes durante el trágico periodo que duró la dictadura militar.

²⁶⁸ Luis Sepúlveda, *La sombra de lo que fuimos*, Madrid, Espasa Calpe, 2009, pág. 41.

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 152.

²⁷⁰ *Ibidem*, pág. 98.

A pesar de haber nacido en 1957, se considera que Roberto Brodsky no pertenece a la llamada Nueva Narrativa Chilena puesto que comenzó a publicar muy tarde: su primera novela, *El peor de los héroes*, se editó en 1999. Por esta razón y por sus propuestas literarias experimentales, Patricia Espinosa reconoce a Brodsky como parte de una “narrativa emergente indócil que, aunque minoritaria, conforma un grupo importante en términos propositivos”²⁷¹ y que se contrapondría a una “narrativa emergente dócil” anclada en presupuestos formales conservadores. No obstante, por una cuestión de edad, de experiencias personales compartidas, Brodsky ciertamente se asimila con esa generación del desencanto que vivió la dictadura y sus daños: el exilio, los desaparecidos, etc. Es significativo que, a pesar de la variedad de estilos y temáticas que se encuentran en las novelas de estos autores —nacidos entre 1950 y 1964—, la generación de Escritores de la Guerra, como los llama Omar Pérez Santiago, “busca, de modo sistemático, establecer lo que antes se llamaba literatura de género: literatura policial, feminista, erótica, cibernética o del folletín (...) Y es, además, un intento positivo de encontrarse con el público, contando una buena historia, evitando la camisa de fuerza de escribir sólo para una eventual crítica académica”²⁷².

En su primera novela, *El peor de los héroes*, Brodsky se inspira en el modelo policial para dar forma a su discurso literario. Por su manera de afrontar la narración, diluyendo los parámetros formales atribuibles al género, la escritura de Brodsky enlaza con la de Bolaño y, en cierto sentido, con la de Borges. En esta obra, escrita a modo de confesión, un personaje trata de conjurar sus sentimientos de culpa poniendo por escrito sus

²⁷¹ Patricia Espinosa, “Entre lo residual y lo emergente: nuevas tendencias en la narrativa chilena”, ponencia leída en el *Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura*, Letras de Chile, Santiago, octubre de 2000. Disponible en <http://www.jchpaez.com/2000/10/entre-lo-residual-y-lo-emergente-nuevas.html>.

²⁷² Omar Pérez Santiago, *Escritores de la guerra*, Santiago, Foro Nórdico, 2004, pág. 11.

recuerdos en torno a determinados hechos criminales que condicionaron su vida. La selección de momentos, que es personal y arbitraria —en función de la importancia que les concede el narrador— y no sigue un orden temporal estricto (abundan los *flash-backs*), sólo reconstruye una verdad a medias, en una metáfora de la realidad fragmentada en la que no siempre se obtiene toda la información y en la que el todo no es sólo la suma de las partes.

La voz narradora corresponde a Bruno Marconi, un abogado que investiga a comienzos de los noventa la desaparición, en tiempos de la dictadura, de un estudiante llamado Andrés Kirberg. Los motivos que mueven a Marconi no son profesionales ni altruistas; obedecen, más bien, a la necesidad de redimirse de su implicación personal en el caso (el joven abogado fue testigo mudo de la ocultación de éste y otros cadáveres en las cámaras frigoríficas de la empresa para la que entonces trabajaba). Por temor a ser acusado formalmente de encubrimiento y después de haber sido manipulado por Maira, la mujer del desaparecido, y por Méndez, uno de los culpables directos del crimen, que le proporcionaba información sobre el asunto para diluir su propia responsabilidad, Marconi elabora un plan (haciéndose pasar por Kirberg) para que el caso se resuelva sin que ninguna sospecha pueda caer sobre él.

El hecho de que Marconi, culpable en mayor o menor medida, se identifique con la víctima hasta el punto de disfrazarse de él, recuerda inevitablemente el tema del traidor y el héroe²⁷³, tratado ampliamente por Borges, por ejemplo, en su cuento “La forma de la espada”. Aunque seguramente desde una perspectiva menos trascendente, Brodsky recupera el problema de la identidad sobre el que el escritor argentino reflexionara así en el citado cuento:

²⁷³ El tema no es, de hecho, ajeno a la tradición policial; precisamente en una de las novelas preferidas de Jorge Luis Borges, *Mr. Digweed y Mr. Lumb*, de Eden Philpotts, el asesino suplantaba la identidad de la víctima y, por tanto, el aparente héroe traicionado era en realidad el traidor.

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.²⁷⁴

La dualidad héroe/traidor, que se concreta en los personajes de Marconi y de Maira —en el primero se mezclan la búsqueda de la verdad, aunque sea en beneficio propio, con los sentimientos de cobardía y culpabilidad, y en Maira confluyen la condición de víctima y de traidora al mismo tiempo—, sustenta la noción de que nadie es inocente o de que todo el mundo es culpable. Al igual que hiciera Collyer en *El infiltrado*, Brodsky elige como voz narrativa la de un perdedor traidor y ofrece, así, un punto de vista distinto al del perdedor ético de otras novelas chilenas similares. Marconi es un perdedor traidor porque renunció a sus valores éticos al permanecer pasivo ante el crimen que presenció; aunque sin llegar nunca a olvidar lo ocurrido, el joven abogado se adapta a los nuevos tiempos (monta un negocio de compra-venta de coches) y opta por una vida más cómoda. En un momento de la novela, cuando recuerda cómo decidió abandonar el caso para salvaguardar su integridad física y la de su compañera Rita, dice Marconi: “el dinero comenzaba a ocupar un lugar nada despreciable desde el cual situarse a observar con holgura las renunciaciones del pasado”²⁷⁵. De igual modo que a Simon Fabres, el personaje de *El infiltrado*, sólo una situación límite conseguirá hacerlo entrar en acción.

Por otro lado, en *El arte de callar* (2004) Brodsky recupera un hecho real y ofrece su propia ficción literaria sobre lo ocurrido en el hotel Carreras de Santiago en 1990: el asesinato del periodista británico Jonathan Moyle (la causa del asesinato parece estar

²⁷⁴ Jorge Luis Borges, “La forma de la espada” (*Artificios*), en *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, págs. 145-153 (150).

²⁷⁵ Roberto Brodsky, *El peor de los héroes*, Santiago, Alfaguara, 1999, pág. 116.

vinculada con la información que poseía Moyle sobre el tráfico de armas desde Chile a Iraq). Este suceso ya había servido como motivo literario a Ramón Díaz Eterovic en *Ángeles y solitarios* (1995) y como núcleo de la investigación periodística de Carlos Saldivia Aravena, quien publicó sus conclusiones en *El misterioso asesinato de Jonathan Moyle* (1999). Brodsky utiliza el motivo criminal para regresar literariamente a una época (la década de los noventa) marcada por la incertidumbre política y la confusión social. Los personajes que aparecen (entre ellos un periodista-investigador y un escritor frustrado exiliado en París) representan a una generación de jóvenes chilenos traumatizados por los acontecimientos políticos e incapaces de encontrarse a sí mismos entre las dudas, las sospechas y las falsas apariencias. El motivo policial (el crimen de Moyle y su investigación) aparece en un segundo plano: cierto es que se concibe como el nexo de unión entre los cuatro personajes principales, dos hombres (Marfán y Bobe) y dos mujeres (Lara y Daniela), pero son las relaciones entre estos lo que más se destaca en la novela. El hecho de que no se proponga una clara solución del caso, sino un enmarañamiento de datos e hipótesis dudosas, invita a intuir un paralelismo entre lo turbio del caso y la confusión personal en la que se encuentran los personajes. Además, el modo en el que está construida formalmente la novela apoya este planteamiento: cuando el lector comienza a leer la primera parte de la novela (“El diario de Bobe”) supone que la voz narrativa principal corresponde a Bobe (el periodista-investigador); sin embargo, en la segunda parte de la novela (“El arte de callar”) aparece un narrador omnisciente y sólo es al final cuando el lector descubre que es Marfán quien está escribiendo una crónica sobre lo sucedido y que, por tanto, los dos capítulos precedentes han sido escritos por él. La paradoja de proponer una ficción literaria en la que un personaje ficticio escribe una crónica literaria sobre un

suceso real parece tener el objetivo de acentuar la percepción caótica del lector sobre una realidad plagada de claroscuros.

Tanto en *El peor de los héroes* como en *El arte de callar*, Brodsky exorciza los traumas de su generación y desautomatiza, gracias a procedimientos formales transgresores, motivos literarios recurrentes en la novela negra chilena tales como los desaparecidos, la corrupción militar y policial, el exilio, las torturas, etc. En su última novela, *Bosque quemado* (ganadora del premio Jaén de novela 2007), Brodsky abandona el formato policial para abordar de manera más íntima el exilio durante la dictadura militar chilena. Con tintes autobiográficos, esta obra ahonda en la relación padre e hijo y manifiesta cómo dos generaciones afrontaron de distinta manera una misma experiencia traumática. El resultado se entiende, de nuevo, como la necesidad de una generación, la de Brodsky, de exorcizar los choques emocionales que se sufrieron de modo personal pero que afectaron, no obstante, de manera colectiva. Es también una reivindicación del compromiso político que, según Brodsky, parece ser indiferente a gran parte de los jóvenes chilenos de hoy en día, a los que se representa en la novela a través de una despreocupada pareja de jóvenes médicos apodados “los felices”.

Por su parte, Bartolomé Leal se reconoce a sí mismo como autor de narrativa negra sin temor a los prejuicios de la crítica literaria. Con este heterónimo (su verdadero nombre es José Leal) ha publicado dentro del género cuatro novelas, *Linchamiento de negro* (1994), *Morir en La Paz* (2003), *En el Cusco el rey* (2007), *El caso del rinoceronte deprimido*

(2009), un volumen de cuentos²⁷⁶ titulado *Pequeñas muertes negras* (2009)²⁷⁷ y algún relato suelto como “El té se sirve en la veranda, bwana”²⁷⁸.

Bartolomé Leal enmarca su obra dentro de la llamada “novela policial étnica o etnológica”, término popularizado como *polar ethnologique* por la crítica francesa y que alude a una corriente literaria iniciada por el escritor australiano de origen británico Arthur Upfield y el estadounidense Tony Hillerman (de quienes Leal se considera gran admirador). Este concepto ha sido tratado por Max Caisson, quien lo define de la siguiente manera:

Un polar ethnologique, ce n'est pas un polar qui se passe dans un milieu exotique, c'est un roman policier où l'enquêteur appartient à une population “ethnologisable” et “ethnologisée” (dans la tradition de l'ethnologie “classique”), où *le* ou *les* suspects en font partie ou non, mais surtout où le paradigme de l'indice prend la forme qu'il a dans la culture indigène. Il est pleinement ethnologique quand le suspect est indigène lui aussi, et il l'est superbement quand le policier enquêteur est, en plus, lui-même anthropologue et ethnologue de sa propre société, ce qui est toujours quelque peu le cas, mais qui l'est totalement, universitairement, avec, par exemple, le flic navajo de Tony Hillerman, Joe Leaphorn.

Il faut, je crois, bien préciser que le polar ethnologique est celui où le policier-enquêteur utilise des méthodes caractéristiques de (sinon propres à) la culture dans laquelle se situe l'action. Si on se contente de dire que la méthode est inspirée d'un paradigme de l'indice emprunté à des populations “ethnologisables”, alors il est possible que tout roman policier soit ethnologique [...] ²⁷⁹.

²⁷⁶ Este trabajo se centra en la novela de género negro y, por tanto, no se tratan los cuentos o relatos breves de los autores.

²⁷⁷ Bartolomé Leal, *Pequeñas muertes negras*, Santiago, Mosquito Comunicaciones, 2009. Este volumen recoge cuentos de género negro escritos por el autor durante los últimos veinte años.

²⁷⁸ Bartolomé Leal, “El té se sirve en la veranda, bwana”, en Ramón Díaz Eterovic, *Crímenes Criollos: antología del cuento policial chileno*, Santiago, Mosquito, 1994, págs. 111-119.

²⁷⁹ Max Caisson, “L'Indien, le détective et l'ethnologue”, *Terrain*, núm. 25, 1995, págs. 113-124. También disponible en <http://terrain.revues.org/index2856.html>

Una novela policiaca etnológica no es una novela policiaca que tenga lugar en un medio exótico, es una novela policiaca en la que el investigador pertenece a una población “etnologizable” y “etnologizada” (en la tradición de la “etnología” clásica), donde los sospechosos forman parte de ella o no, pero sobre todo en la que el paradigma del indicio toma la forma que posee en la cultura indígena. Es plenamente etnológica cuando el sospechoso es también indígena, y lo es magistralmente cuando el policía investigador es, además, él mismo, antropólogo y etnólogo de su

Según Marco Rosales Tapia²⁸⁰, las características fundamentales de la novela étnica, a la que considera un género híbrido, serían seis:

1ª Pone en escena a un detective intercultural, portador de una memoria étnica y a la vez inserto en el mundo occidental moderno.

2ª Surge en contextos culturalmente fronterizos.

3ª Los métodos de investigación apuntan al conocimiento de las etnoculturas de que se traten, y va desde un saber mitológico (Upfield y Hillerman) a otro más científico de herencia occidental (Hillerman y Leal). Esto no implica desconocer los métodos clásicos presentes de las dos formas dominantes de lo policial.

4ª Amplia descripción del contexto cultural y también histórico.

5ª Presencia de paisajes naturales en la detección, con el mismo valor actancial de la ciudad en la novela negra.

6ª Oposición de arbitrios: el del hombre blanco y el del sujeto étnico, lo que matiza el concepto de crimen y la aplicación de la justicia y convierte a los detectives en árbitros de dos leyes.

El propio Bartolomé Leal también se ha ocupado del tema y ha definido la novela policial étnica como “un tipo de narración donde los tópicos de las etnias, las razas, las culturas primitivas, la brujería, los conflictos colonialistas y tópicos similares, aparecen en el corazón mismo de la obra”. Su propósito es “testimoniar sobre los conflictos mayores, explícitos o escondidos, que existen en muchas sociedades marcadas por la diversidad racial, cultural y religiosa²⁸¹. El autor reconoce asimismo que el tema unificador de sus novelas y cuentos es, precisamente, el de la difícil creación de la nacionalidad en sociedades jóvenes, como las de ciertos países africanos. Otra constante en su narrativa es

propia sociedad, lo que de algún modo siempre ocurre, pero que sucede completamente, académicamente, con, por ejemplo, el poli navajo de Tony Hillerman, Joe Leaphorn.

Creo que hay que precisar bien que la novela policíaca etnológica es aquella en la que el policía investigador utiliza métodos característicos de (si no propios de) la cultura en la cual se sitúa la acción. Si uno se contenta con decir que el método se inspira en un paradigma del indicio tomado prestado de las poblaciones "etnologizables", en tal caso es posible que cualquier novela policíaca sea etnológica [...]

²⁸⁰ Marco Rosales Tapia, “Lo policial y lo étnico: ¿hibridez de un género? (La novela policial etnológica)”, <http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/tesis.pdf>, pág. 87.

²⁸¹ Bartolomé Leal, “La novela policial étnica”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 165-168 (165).

la elección de un espacio urbano particular, a saber: la ciudad desconfigurada por efecto del colonialismo, puesto que es el foco donde estallan las tensiones en forma de crímenes sangrientos y crueles. Por otra parte, lo que une a sus distintos detectives, siempre según el propio escritor, es la honesta lucha “por construir una sociedad de convivencia, por encima de diferencias y rivalidades”²⁸².

Es preciso apuntar que el uso de los términos “novela policial étnica” o “novela negra étnica”, según el caso, sólo parece legítimo si se utiliza el adjetivo “étnico” como recurso para sumar determinados rasgos al significado que se derivan de los sintagmas “novela policial” o “novela negra” a secas. Por el contrario, tomar el calificativo “étnico” con el propósito de establecer un subgénero bien delimitado carece de sentido en tanto que cualquier novela policial o negra desarrolla unas características específicas según el tipo y origen del detective, el método de investigación, el contexto cultural e histórico y el espacio en el que se desarrolla, y no por ello ha de establecerse una lista infinita de subcategorías como serían “novela policial rural”, “novela negra urbana”, “novela policial histórica”, “novela policial de ciencia ficción”, “novela policial racionalista”, “novela policial empírica”, etc.

En su primera incursión en el policial etnológico, Bartolomé Leal opta por ubicar su novela *Linchamiento de negro* a comienzos de los ochenta en Kenia, país paradigmático en lo que ha diversidad cultural se refiere, en tanto que alberga a más de cuarenta etnias africanas (Kikuyu, Luo, Luya, Kamba, Masai, entre otras) junto con pequeñas colonias de distintos orígenes (árabes, hindúes, paquistaníes, ingleses etc.). Tratando de esquivar la visión occidentalizada que se maneja habitualmente (al menos en Europa) del continente africano, el autor chileno construye una trama policial con la que acceder de una manera

²⁸² Ibidem, págs. 167,168.

más directa a lo más complejo de la sociedad keniana; una sociedad bastante joven en la que prima la búsqueda de una identidad nacional, en parte perdida tras la colonización británica y muy condicionada por la multiplicidad cultural y las complejas circunstancias históricas sufridas a lo largo del siglo XX: el convulso proceso hacia la emancipación (especialmente marcado por los incidentes violentos y por una oposición radical de los ricos colonos blancos); el surgimiento de movimientos nacionalistas; la independencia en 1964 con Jomo Kenyatta a la cabeza; el establecimiento de la Kenya African National Union (KANU) como partido único en 1982, y el gobierno dictatorial de Daniel Arap Moi hasta el año 2002. Reflejar esta búsqueda conflictiva de la identidad nacional, que ha funcionado históricamente como nexo de unión entre la mayoría de estados africanos —a pesar de que ya fracasara en su día el movimiento ideológico panafricano²⁸³—, es sin duda el objetivo primordial de Bartolomé Leal en *Linchamiento de negro*. Para ello, a lo largo de la novela, Leal introduce numerosos párrafos digresivos que rompen el desarrollo de la acción narrativa²⁸⁴, pero que sirven para contextualizar la ficción y situar al lector ajeno a la realidad keniana:

[...] Kenya está aún lejos de ser un país homogéneo en el sentido de patria; al revés, desde antes de la lucha por la Independencia, desde aquella época cuando *Uhuru*, el grito de libertad, no significaba nada, el territorio keniano era un conglomerado abigarrado e incoherente —y por añadidura temible— de grupos étnicos en continua fricción.

²⁸³ El Movimiento Panafricano del Este, Centro y Sur de África se afianzó a comienzos de la década de los sesenta y tenía como objetivo “unir a los pueblos de África Oriental, Central y del Sur a fin de liberar estos países del imperialismo, de la supremacía blanca, de la explotación y de la degradación social por la intensificación de las actividades nacionalistas, hasta la autodeterminación y el establecimiento de gobiernos democráticos que [asegurasen] el bienestar social y económico de estos pueblos”, citado en José Luis Cortés López, *Historia contemporánea de África. (Desde 1940 hasta nuestros días)*, Madrid, Mundo Negro, 2007, pág. 74.

²⁸⁴ En su siguiente novela, *Morir en La Paz*, la contextualización histórico-política está mucho mejor integrada en el discurso narrativo.

A estas alturas, Tutts se voló: “En este marco, ¡qué enorme trabajo construir la unidad nacional! ¡Qué doloroso proceso el de juntar a grupos que se han batido muchas veces de forma sangrienta! Y las más de las veces por causas ajenas, por odios y apetitos inducidos desde el exterior. La monstruosa trata de esclavos, primero. El despojo de tierras, después. Las guerras europeas, por último.

“La creación de una nacionalidad ha sido, pues, brava, bravísima, por la larga faena de acabar con las diferencias y de construir las similitudes. De hacer que el *kikuyu*, el *luo*, el *abaluyia*, el *kamba*, y el *masai* se sientan parte componente de una misma familia, clan o grupo ampliado. ¡Cuando son tan profunda y orgánicamente diferentes entre ellos! Porque todos lo sabemos: hay mayor diferencia física y cultural entre un cazador de leones Masai Mara y un granjero de Machakos, por ejemplo, que entre un sueco y un japonés actuales, productos ambos de la civilización occidental contemporánea.”²⁸⁵

Con el objetivo de ofrecer el mejor marco para representar la variedad cultural, étnica, religiosa, lingüística, gastronómica, etc., de este país del África oriental, Leal escoge como escenario principal la ciudad de Nairobi y, más concretamente, una de sus arterias más significativas, River Road, en la que ubica la oficina de Tim Tutts, el detective protagonista. Ya desde el principio la voz narradora de la novela resalta la importancia de esta calle que representa para los kenianos “la manifestación física y humana de la nacionalidad”²⁸⁶:

[...] La unidad está viva y presente en *River Road* y en otras arterias del centro popular. La calle es el lugar donde se juntan y dialogan todos los compatriotas en torno a la cálida atracción de la urbanidad, el comercio y el intercambio, el refresco o el descanso; allí se da la convivencia entre los cuatro puntos cardinales territoriales y culturales de la patria. Y no sólo coexisten allí la rica corriente africana negra que forma el grueso cuantitativo y el corazón de esta sociedad, sino

²⁸⁵ Bartolomé Leal, *Linchamiento de negro*, Santiago, Linterna Mágica, 1994, págs. 45-46.

²⁸⁶ *Ibidem*, pág. 45.

también hay espacio para las aportaciones árabes, asiáticas y europeas que han llegado, para bien o para mal, a contribuir a crear la nación keniana...²⁸⁷

El escenario urbano desconfigurado y desequilibrado a consecuencia del colonialismo será una constante en la narrativa de Leal. El autor realza el origen borroso y etéreo en la constitución de este tipo de ciudades que nacieron como asentamientos temporales. Nairobi —de forma parecida a La Paz en *Morir en La Paz*— es descrita como una ciudad “olvidada del turismo, una estación de tránsito prescindible antes de partir en safari”²⁸⁸. La identidad de la ciudad, cuestionada ya en su origen, se hace más compleja al albergar a cierta población africana incapaz de acostumbrarse a la forma de vida urbana. Un anciano *masai* loco simboliza en la novela a esa parte de la sociedad que sufrió la cara más cruel del progreso y que tuvo que cambiar “la llaneza sin sorpresas y la inocencia natural aunque ruda e implacable de la vida comunitaria” por “el torbellino urbano”²⁸⁹.

Como representación ficcional de la variedad étnica keniana, Leal crea el cuarteto detectivesco Tim Tutts and Team, como “microcosmos que ilustra esta convivencia múltiple”²⁹⁰, y, así, cada uno de estos personajes procede de una etnia y un grupo social diferente:

Karima Waweru es un *kikuyu* nacido en Nairobi, un producto típico del crecimiento urbano [...] Tim Tutts también es *kikuyu*, aunque a medias. Su padre era un arqueólogo galés, el famoso Dr. Tutts-Thompson; y su madre, mulata, era la hija única de un agricultor *kikuyu* asentado en Muranga, como varias generaciones de antepasados, y una dama escocesa de Aberdeen. Tutts constituye pues, un testimonio viviente del período colonial. Su otro ayudante, Joe Ndege, es un

²⁸⁷ Ibidem, pág. 46.

²⁸⁸ Ibidem, pág. 105.

²⁸⁹ Ibidem, pág. 106.

²⁹⁰ Ibidem, pág. 46.

abaluyia de Kakamega [...] Para finalizar, Curly, la secretaria, es *galla*, un subgrupo somalí.²⁹¹

A través del caso que deben investigar los detectives de *T.T. & T* —el aparente linchamiento popular de un vulgar ladrón de coches, que en realidad esconde la oscura conspiración por parte de unos poderosos empresarios para deshacerse de un agitador social que perjudicaba sus intereses en el sector de la construcción de templos religiosos— salen a la luz los conflictos de una sociedad estigmatizada por la violencia, la corrupción política y policial, el ultraje de los derechos humanos y las rivalidades de los distintos grupos étnicos, que, no obstante, son capaces de unirse por un objetivo común (como se demuestra al final de la novela cuando Tutts y sus colaboradores son ayudados por una turba de ciudadanos de muy distintos orígenes). En este sentido, lo policial se conjuga con lo étnico. Tanto los personajes como la trama detectivesca se utilizan a modo de brocha para esbozar algunos de los aspectos más significativos de la cultura en Kenia: la amalgama religiosa, la variedad gastronómica, las expresiones artísticas, etc.

Como ocurrirá en sus siguientes novelas, *Morir en La Paz* y *En el Cusco el rey*, Leal hace hincapié en la problemática religiosa de un país en el que, por circunstancias históricas, convergen los cultos originarios, mitos, supersticiones y brujería, con las religiones de los colonizadores y los inmigrantes asentados. Así, por ejemplo, se describe en *Linchamiento de negro* el sincretismo religioso de la secta *Watu wa Mungu* (“Hombres de Dios”), en la que se mezcla la ortodoxia bíblica con el animismo africano. La problemática se concreta en la lucha de éste y otros movimientos político-religiosos para no ser desplazados por las congregaciones católicas o protestantes provenientes de Europa o

²⁹¹ *Ibidem*, pág. 46-47.

EEUU. Cada confesión religiosa busca incrementar su número de adeptos mediante la instalación de templos que releguen en importancia a las otras comunidades.

La variedad gastronómica que describe Leal sirve también como anécdota literaria para representar las diferentes culturas que se aglutinan en Nairobi. Con esta intención, el autor refiere las múltiples posibilidades que ofrece una calle como *River Road*, con restaurantes árabes, *swahili*, hindúes, británicos, etc.

En cuanto a las representaciones artísticas, Leal se centra en una de las que mejor encarnan el sincretismo de la cultura keniana reciente: las pinturas murales. Tanto en *Linchamiento de negro* como en *El caso del rinoceronte deprimido*, novela corta en la que reaparece el investigador keniano Tim Tutts, se describen estos frescos multicolores como una manifestación del arte popular urbano que recoge, no obstante, escenas míticas y costumbristas. En estas pinturas se fusiona lo pragmático del mundo moderno (están orientadas generalmente a la publicidad) con lo más atávico de la tradición popular.

Tim Tutts es un investigador intercultural por su condición de mulato (en la que se aglutina la cultura anglosajona y la *kikuyu*) y por la realidad sincrética en la que desarrolla su labor. El hecho de ser mulato le permite mantener cierta distancia tanto respecto de un grupo (los descendientes de colonos blancos) como de otro (los nativos), puesto que ambos colectivos lo consideran extraño, ajeno a ellos por pertenecer “a una rara y poco confiable categoría intermedia, doblemente pecaminosa y trasgresora”²⁹².

Aún siendo adecuado caracterizar al detective Tim Tutt con el adjetivo “intercultural”, su perfil y motivación profesional no difiere demasiado, sin embargo, de los clásicos investigadores del *hard-boiled*; la sed de justicia en una sociedad violenta es común, más allá de las diferencias coyunturales:

²⁹² Bartolomé Leal, *El caso del rinoceronte deprimido*, Cochabamba (Bolivia), Nuevo Milenio, 2009, pág. 34.

[Tutts] había cambiado una existencia rutinaria y de éxitos fáciles en el mundo diplomático, por la posibilidad de sumergirse en lo más oscuro de su país, esa zona nauseabunda y peligrosa, aunque atractiva como un imán, que amalgamaba el sangriento pasado con el presente incierto de una sociedad todavía carente de identidad o cuya característica era justamente esa nebulosa donde convivían los bebedores de sangre cruda con los vegetarianos por imperativo religioso, los polígamos con los célibes estrictos, los asesinatos rituales con las hipnosis colectivas, los mutiladores de niños con los leprosos exhibicionistas. Mucho delito raro, mucha ley ambigua, mucha injusticia disimulada tras la tradición: he aquí el universo detectivesco de Tim Tutts.²⁹³

La razón de que Tim Tutts recuerde a los clásicos héroes o antihéroes de la novela negra se encuentra en que el personaje se construye a sí mismo en función de los detectives de ficción a los que admira. Es ya un tópico del género que el investigador protagonista sea aficionado a la lectura de novela policial y tienda a imitar a sus personajes favoritos. Tim Tutts no es una excepción en este sentido. En *El caso del rinoceronte deprimido* se relatan los orígenes del personaje y cómo éste va iniciándose en el campo de la investigación, siendo todavía un joven estudiante universitario, a fuerza de adoptar los métodos, actitudes y gestos de sus referentes literarios, que por entonces son Ellery Queen, Sherlock Holmes y el padre Brown y, más tarde, Nero Wolfe, el personaje creado por Rex Stout.

El caso del rinoceronte deprimido se encuentra más en la línea de la literatura juvenil de aventuras abordada por Mauro Yberra en las novelas de los hermanos Menie. Aunque sin abandonar por completo el objetivo de vislumbrar la compleja realidad keniana (las referencias a la diversidad cultural y el problema de la identidad nacional están sin duda presentes), lo cierto es que esta novela se centra más en la anécdota detectivesca, en la acción y en la aventura en sí mismas. Situada en los años setenta, la novela narra la

²⁹³ Bartolomé Leal, *Linchamiento de negro*, cit., pág. 54.

investigación del asesinato de un guarda de la Sabana por parte de un joven Tim Tutts y un heterogéneo grupo de amigos que están de safari por la región de Meru, una de las zonas kenianas más castigadas por el mercado de esclavos negros. Leal abandona el escenario urbano de Nairobi para centrarse en los paisajes salvajes e hipnóticos de la Sabana. De manera puntual y más superficialmente que en *Linchamiento de negro*, se tratan también problemas de la sociedad keniana, como el poder de sugestión de la brujería o los tabúes sexuales.

En *Morir en La Paz* Leal elige Bolivia, y más concretamente La Paz, como paradigma simbólico del rico pero también problemático intercambio cultural en Hispanoamérica. La historia detectivesca que se narra es solamente el hilo conductor que acerca al lector a la configuración de una sociedad que recoge, aglutina, mezcla y varía las aportaciones culturales de las diversas memorias étnicas. Los aymaras, los incas, los españoles, los esclavos africanos, han contribuido a lo largo de la historia y la sucesión de imperios (los prehispánicos Kollasuyo y Tawantinsuyo primero y después el español) a la creación de este sustrato colectivo en el que confluyen diversas lenguas, costumbres, creencias religiosas, ritos y místicas, y sobre el cual se desarrolla el controvertido proceso de la búsqueda de una identidad nacional. También las condiciones geográficas del país, con fuertes variaciones de altitud y sin salida al mar²⁹⁴, han determinado la idiosincrasia boliviana que nos presenta Leal. El autor chileno utiliza la trama policial, que no es meramente anecdótica puesto que aborda problemas arraigados en la sociedad boliviana —como el control que ejercen ciertas mafias extranjeras sobre gran parte de las tradicionales plantaciones de coca—, para que el lector haga un recorrido geográfico por

²⁹⁴ Bolivia perdió su extensión costera y espacio marítimo en el océano Pacífico durante la Guerra del Salitre (1879-1883) contra Chile. Hasta hoy mantiene una reclamación política para recuperar una salida al mar.

regiones y poblaciones representativas de la diversidad natural y paisajística del país, como Chulumani, en los Yungas, o Tunari y Chapare, en Cochabamba.

La elección de La Paz —cuya presencia en la novela va mucho más allá de limitarse a ser el escenario principal— no es, pues, arbitraria a la hora de representar adecuadamente esa pluralidad lingüística, religiosa, musical, gastronómica, cultural en definitiva, con una historia y unas características topográficas peculiares. A lo largo del texto Leal hace hincapié precisamente en estas singularidades geopolíticas: la condición temporal de una ciudad que “nunca estuvo destinada a existir en sí misma”²⁹⁵, porque se fundó como estación de tránsito entre Lima y Potosí, y la altitud extrema a la que está situada determinan la vida paceña:

El concepto de que una ciudad es eterna se siente en pocos lugares de manera más intensa que en La Paz. Su topografía insensata hace que la ciudad esté plagada de rincones absurdos, de pasajes misteriosos, de calles que no llevan a ninguna parte (o a un precipicio o a un torrente), de edificaciones a medio construir debido a un derrumbe, de casas ruinosas eternizadas porque mantienen un equilibrio que si se rompe puede llevar a la catástrofe, de edificios imposibles que revelan una prodigiosa capacidad de ingeniería... Es un equilibrio inestable que siempre vale como motivo de angustia para el visitante: ¿cómo se pudo hacer aquí una ciudad que es distinta pero también igual a otras ciudades? Hasta que se desentiende del tema: su mente comienza a funcionar de otra manera, los procesos bioquímicos han resuelto el problema de vivir a cuatro mil metros de altitud, con tan poco oxígeno. Se empieza así a sentir, amar, pensar, vivir en una palabra, bajo un registro más cercano a la locura o el sueño, que a la sanidad mental o la vigilia.²⁹⁶

Como metáfora de la amalgama de los ritos y la mitología prehispánicos con las ceremonias y la teología cristianas, la novela se adentra en la celebración religiosa más popular de Bolivia: la fiesta del Gran Poder, en la que el culto a Cristo se mezcla con los

²⁹⁵ Bartolomé Leal, *Morir en La Paz*, Barcelona, Urano, 2003, pág. 184.

²⁹⁶ *Ibidem*, pág. 187.

rituales paganos de los indígenas andinos. La festividad tiene un carácter eminentemente folclórico ya que la danza y la música tradicional desempeñan un papel clave. Las multitudinarias procesiones organizadas por las distintas cofradías aymaras confirman la vitalidad de la tradición indígena en la cultura boliviana:

La entrada del Gran Poder a La Paz es la sublimación de la fuerza de los pueblos marginales, de las comunas pobres, del compadrazgo indígena, en oposición al poder formal de la urbe. Es una bajada agresiva, colectiva, una demostración de la fuerza incontenible del mito, que impregna todo el paisaje citadino con su hipnótica rudeza cultural.²⁹⁷

El magnetismo de esta miscelánea religiosa, se concreta en la figura del detective intercultural propuesto por Leal en *Morir en La Paz*. Isidoro Melgarejo Daza confiesa practicar el catolicismo “a su manera”, y así se encomienda lo mismo al Dios cristiano que a Wirakocha, el más destacado de los dioses de la mitología andina. En algunos aspectos, el detective es muy ortodoxo, como al convertir su soltería en una suerte de celibato, pero la mayoría de las veces su fervor religioso responde a una emotividad sincera y libre. Melgarejo, mestizo de herencia criolla, sirve como nexo de unión con la comunidad indígena. Durante su aventura detectivesca es rescatado y salvado de una muerte segura por una familia chola ascendientes aymaras, que lo acoge en su grupo e incluso lo integra en una de las cofradías que participan en el Gran Poder (los Wainas). El contacto con los aymaras será clave en su proceso de transformación personal a lo largo de la novela. Este proceso de cambio en el detective surge como metáfora de la búsqueda de una identidad cultural que otorgue sentido a la sociedad boliviana como nación. El inicio de la transformación se produce tras estar a punto de morir en una emboscada que le preparan dos sicarios de la mafia narcotraficante a él y al amigo para el que investiga (quien sí que

²⁹⁷ Ibidem, pág. 214.

muere). Durante su convalecencia, cuando establece un contacto cercano con la comunidad aymara, Melgarejo sufre episodios de delirio en los que se cree muerto y sueña con un aparapita²⁹⁸ que le aconseja y le revela hechos importantes sobre el caso. A partir de entonces el detective, todavía traumatizado por el asesinato de su amigo y su experiencia cercana a la muerte, adopta una nueva identidad y entra en un periodo de reflexión que desembocará, finalmente y a raíz del encuentro fatídico con uno de los sicarios norteamericanos, en la toma de un papel más activo en la investigación sobre la organización del cártel de droga que asesinó a su amigo y al padre de éste. Al final de la novela, Garrido —que así es el nuevo apellido de Melgarejo— dejará de ser el “hombre de ciudad y alérgico a las aventuras salvajes” que se nos presentaba al principio. Todos estos sucesos vividos serán decisivos para enriquecer su método de trabajo, que “se apoyaba más en la observación de la naturaleza humana que en el descubrimiento de huellas, seguimiento de pistas y otras faramallas”²⁹⁹.

Como figura de contraste con el detective Melgarejo, aparece el sicario texano Bob Connington, un asesino a sueldo de la mafia, quien, sin embargo, sufrirá otra transformación personal a raíz de su contacto con una familia de aymaras, que también lo ayuda, y con una prostituta que conoce en La Paz. Tras haber sido traicionado por los suyos, Bob opta por la venganza, pero la generosidad de los indígenas, en especial de un niño y de la cabaretera, consigue modificar su máxima de matar a cambio de dinero para matar “por deber moral”. Al final, con una nueva identidad, Arthur O’Keen tratará de dejar atrás su pasado violento y de dar un giro a su vida haciéndose cargo del niño aymara, huérfano por su culpa, pero ya será demasiado tarde para él.

²⁹⁸ Personaje marginal mitificado por el escritor boliviano Jaime Sáenz; generalmente los aparapitas son indígenas que trabajan como cargadores en los mercados de la ciudad.

²⁹⁹ Bartolomé Leal, *Morir en La Paz*, cit., pág. 14.

Otros personajes de la novela, aparte de su función en el desarrollo de la trama, sirven como muestra de los distintos estratos sociales de la sociedad boliviana; así, por ejemplo, el amigo de Melgarejo, Toño Machicao, es un médico con una posición social acomodada, y Elvira Ardiles, la ayudante del detective, es una joven de buena familia de una de las más destacadas estirpes bolivianas.

La vía que toma Leal para transmitir todos los elementos interculturales que esbozan la compleja identidad boliviana, y por extensión, la de muchas otras realidades hispanoamericanas, es la de la novela negra. Este formato, por los dos componentes que la definen, el crimen y la investigación, ofrece la posibilidad de reflejar de manera dinámica —gracias a la importancia que se le concede a la acción— la parte menos visible pero también constitutiva de una realidad, o de una ficción realista, para ser más precisos. También la multiplicidad de puntos de vista que permite —en este caso se intercala la historia de la investigación del detective, con la historia del crimen y la historia de la venganza de un sicario norteamericano traicionado por los traficantes que lo contrataron—, así como el cariz crítico y la búsqueda de la verdad que se derivan de todo proceso investigativo, justifican el género manejado. Aparte de acatar los rasgos formales constitutivos, como novela negra que es, *Morir en La Paz* también contiene ciertos gestos en homenaje al género, como la referencia a la revista *Black Mask* —donde publicaba Dashiell Hammett— o a la novela *A sangre fría*, de Truman Capote.

En *En el Cusco el rey* (2007), Bartolomé Leal opta nuevamente por ahondar en una realidad fuertemente caracterizada por el cruce de culturas. En este caso, es Perú, más concretamente la ciudad de Cuzco³⁰⁰, el escenario propuesto para la novela, y el

³⁰⁰ La grafía oficial en el Perú es “Cusco”.

sincretismo religioso del arte colonial el tema elegido como principal muestra de la síntesis de las culturas prehispánicas y la cristiana. Una vez más la trama policíaca está puesta al servicio de la indagación en la interculturalidad. La historia de la investigación se centra en el robo y falsificación de una serie de pinturas religiosas del arte colonial en un pequeño edificio anexo a la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas, conocida como “La Capilla Sixtina del Ande” por sus valiosos frescos. En esta novela son las manifestaciones artísticas las que funcionan como paradigma de la herencia de los cultos originarios, sobre todo los incaicos, en la interpretación de la teología cristiana. Así, se hace referencia, por ejemplo, a ciertos artistas indígenas que representaban a la Santísima Trinidad con tres cabezas³⁰¹, algo monstruoso para la ortodoxia católica. También se mencionan el homenaje a la deidad solar primigenia³⁰² en la propia arquitectura de la iglesia de Andahuaylillas —construida, por cierto, sobre una huaca³⁰³ inca—, y una picantería llamada significativamente “Santo Sol”³⁰⁴. La mirada sobre las representaciones artísticas ilumina el camino en búsqueda de una identidad nacional que se percibe desenfocada. Si como se dice en la novela “la patria es también su arte y su tradición”³⁰⁵, el proceso de recuperación de la identidad perdida pasa por la reivindicación del arte y la estética propios. Es en este sentido que se critica el desinterés de las instituciones, tanto de la Iglesia como del Estado, en el cuidado y protección del patrimonio cultural peruano, saqueado tanto por invasores de distintas épocas —como cuando las tropas chilenas ocuparon Lima durante la Guerra del Pacífico a finales del siglo XIX— como por ciertas mafias autóctonas dispuestas a traficar y vender las obras de arte a coleccionistas extranjeros.

³⁰¹ Bartolomé Leal, *En el Cusco el rey*, Cochabamba (Bolivia), Nuevo Milenio, 2007, pág. 79.

³⁰² *Ibidem*, pág. 41.

³⁰³ Voz quechua. Las huacas eran los sepulcros sagrados de los incas. Suelen encontrarse en lugares ocultos y contener valiosos tesoros arqueológicos.

³⁰⁴ Bartolomé Leal, *En el Cusco el rey*, cit., pág. 142.

³⁰⁵ *Ibidem*, pág. 67.

La historia de la investigación se desarrolla principalmente en la ciudad de Cuzco, lugar emblemático en lo que a relevancia histórico-cultural se refiere, por su pasado imperial incaico y su importancia durante el Virreinato de Perú. De manera puntual la acción se desplaza también a enclaves míticos del legado prehispánico como Písaq, en el Valle Sagrado, o Sillustani, una necrópolis de los collas. El detective encargado de la investigación, José Leal Cocharcas, un especialista en pintura colonial, es un mestizo limeño con un origen peculiar; según se cuenta en la novela, fue abandonado siendo un bebé en la línea del autobús de la que recibió el nombre (José Leal-Cocharcas) y criado por los conductores en una garita de la estación. El problema de la identidad se concreta, pues, también en este personaje con un pasado familiar desconocido en el que además, por su condición de mestizo y su personal modo de entender la religión —a veces se define como un “católico fiel a la Iglesia”³⁰⁶ y otras confiesa ser “no muy creyente”³⁰⁷ o “un católico bastante tibio”³⁰⁸ —, convergen las distintas herencias culturales.

Haciendo honor a su apellido, Leal es siempre fiel al género, y tampoco en *En el Cusco el rey* descuida el tratamiento del enigma, manteniendo siempre un aura de misterio sobre ciertos personajes como la amiga del detective o el teniente de policía. Tampoco deja de lado los episodios de acción ni los homenajes al género —como el guiño a *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco, cuando el investigador llega al convento franciscano en el que conviven unos huraños monjes italianos y un anciano fraile ciego—. En cuanto a los personajes secundarios destacan Arturo y Germán, los dos novicios jesuitas de origen vasco que se encargan de ayudar al detective limeño en su investigación; sin duda, recuerdan a

³⁰⁶ Ibidem, pág. 8

³⁰⁷ Ibidem, pág. 16

³⁰⁸ Ibidem, pág. 25.

Jorge y Juan Menie, los protagonistas de las novelas de Mauro Yberra, ya que, como ellos, uno representa la fuerza física espontánea y el otro la serena racionalidad.

La contribución de José Leal al policial chileno ha sido significativa en tanto y cuanto que, además de las obras antes mencionadas, ha publicado, junto a otro escritor chileno llamado Eugenio Díaz Leighton y bajo el seudónimo de “Mauro Yberra”, una serie de novelas protagonizadas por dos detectives hermanos: Juan y Jorge Menie. Hasta el momento son tres los títulos de esta serie: *La que murió en Papudo* (1993), *¡Mataron al Don Juan de Cachagua!* (1999) y *Ahumada Blues* (2002). Muestra de la devoción de estos autores por el policial y de su conciencia y voluntad explícitas de escribir dentro del género, las tres novelas contienen multitud de homenajes y referencias reconocibles para el lector aficionado, ya sea en cuanto a estructura, personajes, estilo, etc. A diferencia de algunas de las novelas chilenas revisadas, que alteran los márgenes del policial, en la obra de Mauro Yberra no hay mezcla ni contaminación con otros géneros.

La que murió en Papudo contiene la primera aventura detectivesca de los hermanos Menie, todavía adolescentes. Está situada en el verano de 1963, en Papudo, una población turística al norte de Santiago y de Valparaíso. La historia de la investigación se cierne en torno al asesinato de una bella prostituta francesa llamada Chantal Delahague. Junto con su amigo Ángel, Juan y Jorge Menie deciden invertir su ocioso tiempo veraniego en la búsqueda del culpable. Pronto se producen más asesinatos que los jóvenes investigadores relacionan entre sí y, a lo largo del desarrollo de su inocente investigación, descubren las conexiones del caso con el negocio de la prostitución, la decadente aristocracia criolla y las incipientes revueltas campesinas.

La novela está estructurada por dos voces narrativas. La primera corresponde a Ángel Pedreros, un joven amigo de los hermanos Menie, que hace las veces de narrador (arquetipo del amigo-ayudante cuyo referente más conocido es el Dr. Watson). La segunda voz pertenece a un narrador omnisciente que cuenta en tercera persona episodios vividos por algunos de los principales personajes vinculados de alguna manera con el caso que se investiga —la mayoría de estos episodios, que se intercalan con la investigación narrada por Ángel, contienen las diferentes historias con muertes—. La información relevante para el caso que se aporta en estos episodios intercalados sólo la conoce el lector, que va siempre, por tanto, un paso por delante de lo averiguado por los tres detectives. Este hecho desvía el foco de atención del lector a otras cuestiones que no sean sólo la búsqueda de una respuesta para la pregunta de quién cometió el crimen. La novela se distancia así del clásico *whodunit*. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que al final de la obra el caso no queda convenientemente cerrado; se dejan en el aire bastantes interrogantes y los supuestos culpables de los crímenes no son puestos a disposición de la justicia.

Por su parte, la segunda novela de los Menie, *¡Mataron al don Juan de Cachagua!* (1999), reparte su acción entre la ciudad de Santiago y Cachagua, un turístico balneario³⁰⁹ chileno; la historia se ubica diez años después del caso de Papudo, en 1973, en los virulentos meses previos al golpe militar. Ángel Pedreros, ya casado, y los hermanos Menie se interesan, por entretenimiento y evasión, en el asesinato de “El Tatán”, un joven donjuán, hedonista y de buena familia, que ha aparecido mutilado en una playa de Cachagua. Las primeras investigaciones dirigen las sospechas hacia siete amantes despechadas y afines a los ritos esotéricos, y también, por otro lado, hacia una célula de

³⁰⁹ El término “balneario” hace referencia en Chile a ciertas localidades cercanas al mar o a un lago que sirven como lugar de veraneo; pequeñas poblaciones que viven del turismo y donde las familias santiaguinas, o de otras ciudades, suelen tener una segunda residencia, casa o cabaña de descanso.

extrema izquierda (vinculada con el MIR) enfrentada con el grupo de ideología ultraderechista (Patria y Libertad) al que pertenecía la víctima. Después de entrevistar a los principales implicados y gracias a la ayuda de un detective privado al que contratan, Ángel y los hermanos Menie descubren que el móvil del crimen es una mezcla entre lo pasional y lo político y que los probables autores son una de las ex-amantes y su nueva pareja, un joven también resentido con el donjuán por motivos personales.

Tanto *La que murió en Papudo* como *¡Mataron al don Juan de Cachagua!* obvian el escenario urbano habitual de la novela negra para centrarse en la clasista realidad social de los balnearios chilenos, en los que se ubican las segundas residencias de la clase media, las mansiones y los restos de las grandes haciendas de una aristocracia criolla en decadencia. Además, ambas novelas se enmarcan en los momentos previos al estallido de cambios sociales o histórico-políticos claves para aquel país. En *La que murió en Papudo* se vincula el caso investigado con los primeros movimientos campesinos en los que se fraguan las revueltas y levantamientos en el marco de la reforma agraria³¹⁰ llevada a cabo entre 1962 y 1973. Por su parte, en *¡Mataron al don Juan de Cachagua!* el asesinato del donjuán se relaciona con la radicalización de grupos políticos contrarios y otros de apoyo³¹¹

³¹⁰ La reforma agraria comenzó en Chile con una ley aprobada el 27 de noviembre de 1962 durante el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964). A raíz de esta ley se crearon dos instituciones claves para el proceso de reforma: la Corporación de la Reforma Agraria (CORA) y el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP). Pero no fue hasta 1967, durante el gobierno de Eduardo Frei (1964-1970), cuando el proceso recibió un sólido impulso gracias a una reforma constitucional del derecho de la propiedad, una ley de sindicalización campesina y una nueva ley de reforma agraria. Se iniciaron así los traspasos de tierras de los antiguos propietarios de los fundos a los campesinos. Con el gobierno de la Unidad Popular presidido por Allende (1970-1973) se aceleraron los procesos de expropiación. Véase Armando de Ramón, *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Santiago de Chile, Catalonia, 2006, págs. 157-163.

³¹¹ Entre los grupos de ultraderecha que se oponían al gobierno destacan el Frente Nacionalista Patria y Libertad, con formación paramilitar, y los comandos vecinales llamados “Proteco” (Protección de la Comunidad). Por su parte, entre los grupos de apoyo destacaba el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), creado en 1965, que respaldó al gobierno de la Unidad Popular especialmente en lo que a la reforma agraria se refirió.

al gobierno socialista de la Unidad Popular presidido por Salvador Allende, en los convulsos y tensos meses antes del golpe del once de septiembre de 1973.

La tercera novela de Mauro Yberra, *Ahumada Blues. El caso de Cynthia Muraña* (2002), se sitúa, a pesar de haber sido publicada después, cinco años antes que *¡Mataron al don Juan de Cachagua!*, también en un año históricamente clave, 1968. Yberra retoma así los aires juveniles de la primera aventura de los hermanos Menie, situando al lector en una época contestataria marcada por las revueltas universitarias (en París, en Praga, en México), el compromiso político, el afianzamiento del fenómeno fan ante grupos musicales renovadores como *The Beatles* y el movimiento contracultural *hippie*. La novela recrea una agitada noche en la que Ángel Pedreros, nuevamente narrador, y Juan y Jorge Menie se ven envueltos en la investigación del asesinato de un traficante de droga y ex agente de la CIA norteamericano. Por proteger a una amiga común llamada Cynthia Muraña, testigo mudo del crimen, y a Sonya, una joven bailarina rusa que ha sido raptada por los asesinos, los tres jóvenes detectives, siempre predispuestos a la aventura, se lanzan a recorrer los enclaves más inhóspitos de la noche Santiaguina en busca de pistas. Durante la peligrosa investigación descubren que los culpables son un par de matones con nombres de mafiosos italianos y un viejo científico dedicado a experimentar los efectos de nuevas sustancias estupefacientes en prostitutas y drogodependientes. Yberra rescata en esta novela el escenario urbano, recuperando para la escena literaria tanto los bares más populares y folclóricos de la época, entre ellos La Peña de los Parra³¹² y el Bar Torres, como los lugares

³¹² Situada en la calle Carmen 340, La Peña de los Parra fue un punto de encuentro para los seguidores de la canción protesta en el que, además de los Parra, la mítica familia de artistas chilenos, actuaban otros cantautores como Víctor Jara, Payo Grondona o Patricio Manns. Yberra se detiene en la descripción minuciosa de este espacio musical visitado por “personajes de distintos sectores de la sociedad chilena: estudiantes universitarios, intelectuales de izquierda, turistas alternativos, [...] prostitutas en busca de clientes, grupos de niños ricos medio asustados pero dispuestos a la aventura, una que otra pareja de clase media más bien desubicada...”, en *Ahumada Blues. El caso de Cynthia Muraña*, Santiago, EPS, 2002, págs. 43-44.

más hostiles (la calle San Martín, el mercado de la Vega...), poblados de prostitutas, travestis y menesterosos.

La elección de una pareja de hermanos detectives es sin duda original en la tradición policíaca chilena y con escasos precedentes en la literatura de misterio en general³¹³. Esta opción narrativa posibilita el desdoblamiento de los rasgos comúnmente otorgados al investigador protagonista. Las personalidades de los hermanos creados por el ficticio Mauro Yberra, Juan y Jorge Menie, son complementarias y contrapuestas, de tal manera que juntos duplican las competencias y capacidades necesarias para abordar las investigaciones. Los Menie representan la cara y la cruz aun teniendo características comunes: son dos jóvenes excéntricos, con una cultura notable, burgueses aunque de ideas progresistas, un poco estrambóticos en sus poses y gustos decimonónicos: hoy en día, en lenguaje coloquial, los calificaríamos como *freaks*; el propio Yberra los define como “un par de chilenos afrancesados, ñuñoínos de corazón, amantes de lo insólito y lo esotérico, dialécticos surrealistas”³¹⁴.

En estos dos detectives convergen las dos tradiciones en las que se dividió el género policial. Por un lado, Juan Menie, el hermano mayor, representa al detective racional y pasivo propio de los inicios del género. Sin duda recuerda en muchas de sus actuaciones al caballero Auguste Dupin de Edgar Allan Poe: es muy educado, de carácter templado y formal, posee un vasto conocimiento en materias desconocidas para el resto y es capaz de hallar pistas y elaborar hipótesis muy plausibles sin moverse del salón de su casa; le gusta, además, hacer grandes disertaciones y explayarse sobre un tema que le interese (como por

³¹³ Uno de estos precedentes serían los *Hardy boys*, una pareja de detectives adolescentes y amateurs protagonistas de una larga saga de novelas juveniles firmadas bajo el seudónimo colectivo de Franklin W. Dixon y creados por la firma norteamericana The Stratemeyer Syndicate a finales de la década de los veinte.

³¹⁴ Mauro Yberra, “Biografía”, <http://www.mauroyberra.cl/contenido/biografia.html>

ejemplo el argumento de su tesis doctoral, sobre la mediocridad de la clase media chilena). En cuanto a sus relaciones personales, por lo solitario y por su enigmática vida sexual, se parece ciertamente al Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle. En contraposición, el hermano más joven, Jorge Menie, recuerda más al arquetipo de detective duro de la novela negra. Es idealista y comprometido, radical en sus posiciones políticas, emotivo y apasionado, un hombre de acción, en definitiva, que no duda en utilizar la violencia física o verbal si le parece necesario. Sus exabruptos y salidas de tono le asemejan a los tipos duros y bocazas clásicos del *hardboiled* y le traen, a menudo, numerosos problemas de los que le sacan su hermano o su amigo Ángel Pedreros. En su relación con las mujeres es menos pudoroso que su hermano y le gusta ejercer de conquistador.

A medio camino entre el apasionado Jorge y el frío racionalista Juan, se encuentra el narrador de sus aventuras, Ángel Pedreros. Su papel, aunque inspirado en el arquetipo de amigo-ayudante propio de la tradición policial, no se limita sin embargo a ser mero testigo de las indagaciones de los hermanos Menie, sino que ejerce un papel muy activo en la investigación.

Otras aportaciones importantes al género policial en Chile, *El labio inferior* (1998), *La mujer del policía* (2000) y *La obra literaria de Mario Valdini* (2002), vienen de la mano del escritor Sergio Gómez. Nacido en Temuco en 1962, este autor abandonó la carrera de Derecho para estudiar Literatura en la Universidad de Concepción. Ha publicado varios volúmenes de cuentos, entre ellos *Adiós, Carlos Marx, nos vemos en el cielo* (1992), *Partes del cuerpo que no se tocan* (1997), *El libro del señor Galindo* (1998) y *Buenas noches a todos* (2001), y otras novelas como *Vidas ejemplares* (1994), que quedó finalista del IX Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 1995, y *Patagonia* (2005). Entre el

público infantil-juvenil ha obtenido bastante éxito con la saga de novelas policiales protagonizadas por el joven detective Quique Hache³¹⁵ y con *Cuarto A* (2000).

Para entender de dónde parte la narrativa policial de Sergio Gómez, se hace necesario tener en cuenta algunos hechos de su biografía literaria. En septiembre de 1996, este escritor y Alberto Fuguet publicaron, bajo el título de *McOndo*, una recopilación de cuentos escritos por autores hispanoamericanos nacidos en torno al año 1960. El polémico prólogo³¹⁶, que ambos autores firmaban y que acompañaba a la antología, se convirtió casi en un manifiesto generacional que levantó ampollas y despertó la polémica. Lo cierto es que en 1993, cuando estos mismos autores editaron la antología *Cuentos con walkman*³¹⁷, algún crítico se preguntaba ya si este libro no anticiparía el comienzo de una generación, por la nueva percepción de la narrativa chilena que ofrecía, por “el aire fresco, la autenticidad, la soltura y a la vez la originalidad”³¹⁸ que aportaban los relatos contenidos. El decorado de estos cuentos, “harto carrete, los estudios, una que otra dosis de droga, rock y pop, y jeans, videos, *malls*, walkman...”³¹⁹, evidenciaba el interés por una estética diferente, sustrato original de lo que Fuguet y Gómez llamarían, en el citado prólogo, “el país McOndo”. Con este término hacían referencia a una nueva mirada de la realidad de Hispanoamérica. Otro universo literario, “sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas”³²⁰, era tan latinoamericano para aquellos autores, jóvenes por entonces, como el que había planteado el realismo mágico. Proponían la existencia de una sensibilidad literaria alternativa, ajena al tema de la identidad

³¹⁵ *Quique Hache, detective* (1999), *Quique Hache: el caballo fantasma* (2001) y *Quique Hache: el mall embrujado y otras historias* (2009).

³¹⁶ Alberto Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del país McOndo”, en *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, págs. 9-18.

³¹⁷ Alberto Fuguet y Sergio Gómez (eds.), *Cuentos con walkman*, Santiago, Planeta, 1993.

³¹⁸ Carlos Iturra, “¿Nueva Generación?”, *El País*, 16-23 de diciembre de 1993, pág. 12.

³¹⁹ *Íd.*

³²⁰ Alberto Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del país McOndo”, *cit.*, pág. 15.

latinoamericana, al que consideraban tópico, y más cercana al tema de la identidad personal. Aunque pudiera resultar contradictorio, se agrupaban para reivindicar una actitud más individualista. En cualquier caso, la demanda de atención surtió efecto y surgieron detractores entre críticos y escritores. Las siguientes palabras de Jaime Collyer pueden servir como resumen de las numerosas críticas que Fuguet y Gómez recibieron:

[...] hay un segmento de gente más joven como Sergio Gómez y Alberto Fuguet que tienen a Antonio Skármeta o a J. D. Salinger como modelos y hacen esfuerzos por destacar el elemento generacional mostrándose como escritores muy del momento, muy descreídos de su labor y a la moda, con una literatura un tanto superficial. Para esos escritores más jóvenes la experiencia histórica de la dictadura es mucho menos relevante, los traumatiza y les importa mucho menos. Crecen en un contexto de modernidad forzada, confiando a ciegas en él.³²¹

En efecto, gran parte de los reproches iban orientados hacia la supuesta ausencia de compromiso de la literatura de estos escritores, a los que tachaban a menudo de frívolos. Más de diez años después de que se editara *McOndo*, la polémica se ha suavizado aunque los posicionamientos de unos y otros sigan siendo divergentes. Por otro lado, el paso del tiempo permite preguntarse si las iniciativas de Fuguet y Gómez eran tan renovadoras como ellos creían, a la vez que puede cuestionarse si todas las críticas que cosecharon estaban plenamente fundamentadas. En el caso de Sergio Gómez, que es el que ahora nos ocupa, y atendiendo a obras como *El labio inferior* o *La mujer del policía*, es evidente que su literatura no está tan alejada de la de otros autores chilenos recientes, aunque sólo sea por el hecho de haber elegido el género policial a la hora de narrar historias ubicadas durante o poco después de la dictadura. Por otro lado, parece más acertado pensar que no es que la experiencia del régimen militar no le importe, o le afecte menos que a otros escritores,

³²¹ Guillermo García Corales, “La nueva narrativa chilena: el caso de Jaime Collyer” [entrevista a Jaime Collyer], *Confluencia*, vol. 15, núm. 2, primavera 2000, págs. 192-201 (200).

como apuntaba Collyer, sino que ha conjurado los traumas desde una perspectiva distinta, quizás menos seria y testimonial.

En *Vidas ejemplares* ya se halla el interés de Sergio Gómez por el género negro. De hecho, como él mismo reconoce³²², esta primera novela es una “especie de relectura de *American Psycho*”, la novela de Bret Easton Ellis. Se trata de una reinterpretación del personaje del asesino en serie, a la luz de una realidad mucho más sórdida, la del Chile de los años ochenta, y ostensiblemente ajena al *glamour* en el que se movía el psicópata de Easton Ellis. Sin embargo, resultan más significativas para este estudio sus dos novelas siguientes, *El labio inferior* y *La mujer del policía*, puesto que representan el neopolicial latinoamericano desde un formato distinto, quizá menos canónico que el de otros autores paradigmáticos, como Ramón Díaz Eterovic.

En *El labio inferior* el misterio se cierne en torno a una serie creciente de asesinatos que quiebran la tranquilidad habitual de una pequeña localidad al pie de la cordillera, llamada “Vertiente Baquedano”. La situación de nerviosismo se agrava, porque los habitantes están a punto de ser testigos de un hecho insólito: en pocas semanas recibirán la visita del Papa Juan Pablo II, en viaje oficial por el territorio chileno³²³. El motivo de los crímenes parece estar relacionado con un secreto que guardaban las víctimas, antiguas “glorias” del equipo local de fútbol, sobre Manuelita Riquelme, una joven y entregada religiosa, fallecida en 1979 y a la que se quiere beatificar. Varios personajes llevan a cabo su personal investigación de lo ocurrido, cada uno según sus intereses: el obispo de la zona, un doctor retirado y ex entrenador del “Juventud” (el equipo de fútbol), un periodista del

³²² Véase la entrevista a Sergio Gómez del anexo II de este trabajo, pág. 318.

³²³ El dato corresponde a un hecho histórico. Entre el 1 y el 6 de abril de 1987, el Papa Juan Pablo II realizó un viaje pastoral por distintas ciudades de Chile. Además, el 3 de abril celebró una misa en el Parque O’Higgins de Santiago para la beatificación de Sor Teresa de los Andes, una religiosa carmelita fallecida a los 19 años.

periódico local, un teniente de carabineros, un grupo de militares especialmente enviados para resolver el caso... Pero, quizás, el papel más importante como detective lo desempeña un personaje llamado Julio Medrano, guionista de TV y residente en Santiago, quien regresa al pueblo de su infancia para investigar. En un principio todo apunta a que el doctor, que ha desaparecido voluntariamente, tiene algo que esconder. Después de una serie de peripecias, Medrano descubre que tras los crímenes se encuentra un grupo de fanáticos religiosos dispuestos a lo que sea por mantener el buen nombre de la posible Santa. En un revés final de la trama, se descubre que la monja era en realidad un transexual operado, con un perverso lado oscuro.

De este argumento se deducen algunas de las premisas básicas que Sergio Gómez adopta a la hora de dar forma a una novela. A diferencia de otros autores, como Díaz Eterovic, que dejan la intriga en un segundo plano, Gómez prioriza la “sorpresa” como ingrediente principal de sus ficciones. Lo “excepcional” funciona como motor de la narración, y esa excepcionalidad la proporciona el misterio planteado en las primeras páginas de la novela: en este caso se apela a la curiosidad del lector por saber no sólo quién ha cometido los asesinatos de los ex futbolistas, sino también qué significa una extraña marca que tenía en el pubis la monja Manuelita Riquelme. En este sentido, según sus propias palabras, a Gómez le interesa el género policial porque, desde un principio, pone al lector en una fórmula de búsqueda: “a mí me interesa que en las primeras páginas pueda existir eso, algo que inmediatamente te enganche y digas: ‘aquí hay un misterio, aquí hay algo que quisiera descubrir’”³²⁴.

Sergio Gómez lleva a cabo esa búsqueda de lo excepcional, de lo sorprendente, a través no sólo de la tensión narrativa, sino también de los recursos que ofrece la parodia. El

³²⁴ Véase la entrevista a Sergio Gómez del anexo II de este trabajo, pág. 320.

autor adecua su propósito a un discurso no realista —al menos según el concepto de realismo que maneja el neopolicial habitualmente—, y sólo desde el humor pueden entenderse como verosímiles algunas de las versiones que se ofrecen del misterio propuesto. Por ejemplo, si no se entiende como una farsa, puede resultar inadmisibile la explicación final de que toda la trama se origina a raíz del malévol plan de una monja transexual que ha proyectado desde su sacrificio hasta su muerte y beatificación.

El autor chileno insiste en que no le interesan las novelas que son una copia de la realidad³²⁵, y sin embargo no por eso deja de haber en *El labio inferior*, ubicada en abril de 1986³²⁶, un fuerte trasfondo crítico. La novela funciona, si se quiere, como un espejo deformado que devuelve al lector la dura imagen, a veces esperpéntica, de la realidad chilena durante la dictadura. La utilización de la figura de la monja por parte de los representantes de las grandes instituciones del país da cuenta de cómo actúan los mecanismos del poder para hacer prevalecer sus intereses. A través de estos tejemanejes quedan al descubierto los corruptos nexos de unión que operan entre un sector de la Iglesia chilena, que quiere explotar al máximo los posibles beneficios que supondría tener una santa nacida en el país, y un gobierno militar que quiere lavar su imagen aprovechando el viaje del Papa. Pero la crítica de la novela se articula también en torno a esos personajes “anónimos” como la monja, el párroco de Vertiente o los componentes del grupo religioso radical, que están dispuestos a lo que sea por alcanzar pequeñas cuotas de poder. El peso de la dictadura está presente a lo largo de toda la novela y se manifiesta, por ejemplo, en la brutalidad del proceder de los militares que son destinados a investigar los crímenes del pueblo. También se plasma cómo la experiencia del golpe marca a la pequeña comunidad

³²⁵ Véase la entrevista a Sergio Gómez del anexo II de este trabajo, pág. 321.

³²⁶ Sergio Gómez, *El labio inferior*, Santiago, Seix Barral, 1998, pág. 33.

que habita Vertiente Baquedano, aunque sea a través de cuestiones aparentemente menores como, por ejemplo, la disolución del primer equipo de fútbol que tuvo la localidad:

El primer equipo histórico tuvo un quiebre importante que dividió otra vez la existencia del club. En 1973, el Juventud perdió en cárceles y fusilamientos a la mayoría de sus jugadores. Su arquero delató a sus compañeros ante los militares del regimiento Alto Vertiente y en los cuarteles de Quilnes, donde se realizó la represión de esos años. El arquero murió arrepentido y borracho cuando aseguró que podía detener el tren de medianoche, que en esos años llegaba a Vertiente. Encontraron parte del cuerpo en el puente, a la salida del pueblo. Irónicamente, desde ese día, el puente fue llamado el puente del Atajo³²⁷.

El humor negro que Gómez atribuye a los habitantes del pueblo en esta cita, agudiza la percepción de la represión militar en sus consecuencias más terribles.

Por otro lado, la estructura de *El labio inferior*, que no se sostiene sobre una única voz —ya sea la del detective o a la del asesino— como suele ser habitual, sino que se construye entrelazando las múltiples y pequeñas historias de cada uno de los personajes vinculados con el misterio, crea en el lector la sensación de una narración abierta a distintas interpretaciones. La solución del caso no se plantea como una verdad absoluta, sino, más bien, como una más de las versiones que se han ido proporcionando a lo largo del discurso. Este hecho confirma otra de las claves en el planteamiento teórico de Gómez frente al género policial: el misterio se entiende no sólo en su nivel superficial (qué ha ocurrido y por qué ha ocurrido), sino en un nivel más profundo, que tiene que ver con el problema de por qué investigan estos personajes, qué los mueve a indagar. Lo significativo es que, inmediatamente, esta pregunta se dirige, por extensión, al autor y al lector, que acaban cuestionándose lo mismo. El propio Gómez apunta:

³²⁷ Sergio Gómez, *El labio inferior*, cit., pág. 140.

A mí me encantaría que lo policial pudiera ser, no sólo buscar el misterio del asesino, o el crimen, o la persona perdida, sino buscar por qué yo ando buscando cosas. Eso me parece que sería una gran fórmula para escribir novelas. Y descubrir que finalmente no andas buscando el asesino, sino que andas buscándote a ti mismo.³²⁸

La investigación de Julio Medrano en *El labio inferior* representa, pues, ese viaje hacia el interior de uno mismo. Medrano no es un detective profesional, no tiene motivos económicos para actuar. De hecho, cuando decide comenzar la pesquisa no tiene muy claro qué hacer exactamente, y las razones que lo mueven son, más bien, de índole privada. A medida que avanza la narración se hace evidente que Medrano tiene un asunto pendiente con su pasado que ha de resolver. El retorno físico a Vertiente Baquedano, después de muchos años en Santiago, constituye un viaje interior a su pasado. La investigación de los asesinatos es un medio para encontrar al doctor desaparecido, que representa la figura paterna que Medrano nunca tuvo. El investigador necesita ubicarlo para agradecerle todo lo que hizo por él durante su adolescencia, y, en la medida en que no consigue volver a ver al doctor —porque éste se suicida antes—, surge el fracaso. Medrano resuelve el caso pero no su conflicto emocional.

Otro aspecto destacable de la narrativa policial de Sergio Gómez es el abandono de lo urbano y la creación de un universo rural. El hecho está en consonancia con el interés del autor por las problemáticas de índole privada, pero no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta la postura que, junto a Fuguet, defendía en el prólogo de McOndo: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral”³²⁹. En todo

³²⁸ Véase la entrevista a Sergio Gómez del anexo II de este trabajo, pág. 321.

³²⁹ Alberto Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del país McOndo”, cit., pág. 16.

caso, el juego de los espacios inventados está presente ya en la primera novela de Sergio Gómez, *Vidas ejemplares*. Allí aparece ya una ciudad ficticia llamada Parque Deportivo³³⁰. La diferencia con Vertiente Baquedano³³¹ es que éste es un pueblo sin referente real, mientras que Parque Deportivo es una recreación literaria de la ciudad de Concepción.

Lo cierto es que Gómez construye, a partir de Vertiente Baquedano, un espacio literario rural. Lo ubica geográficamente —se supone que está situado a los pies de la cordillera de los Andes, más o menos cerca de Parque Deportivo—, y lo dota de espacios internos como el Estadio Municipal, la plaza Baquedano, el balneario de los Tilos, el Club Náutico, el Club Nocturno Mendiburu, etc. Estos lugares, muchos de los cuales reaparecerán en sus siguientes novelas, y la narración de las pequeñas historias personales de sus habitantes, ayudan a configurar la identidad y la memoria de la localidad.

Vertiente Baquedano representa a esos pequeños lugares donde aparentemente nunca pasa nada, pero donde, en el fondo, ocurren muchas cosas. En una lectura superficial de *El labio inferior*, puede parecer que el quiebre de la tranquilidad del pueblo se produce a raíz de unos crímenes inesperados. Sin embargo, si se ahonda un poco más en la recreación del ambiente, se hace enseguida evidente que la representación del espacio es una metáfora de las tensiones particulares y comunales que guardan sus habitantes. La descripción de Vertiente Baquedano como un lugar avejentado, caduco, es permanente a lo largo de toda la novela y puede interpretarse como un reflejo de la situación decadente que vive el país, gobernado por los militares. La visión decrepita del espacio se percibe sobre todo a través

³³⁰ El nombre de esta ciudad está inspirado en la novela *Bullet Park* de John Cheever. Véase la entrevista a Sergio Gómez del anexo II de este trabajo, pág. 319.

³³¹ “Baquedano” hace referencia al apellido del supuesto fundador de la localidad. El autor destaca que, de este modo, el nombre “Vertiente Baquedano” funciona como un “nombre tótem”. Véase la entrevista a Sergio Gómez del anexo II de este trabajo, pág. 319.

de los ojos de ese joven Medrano que, al regresar a su pueblo natal, se encuentra con un lugar envejecido donde ni siquiera existe la casa donde vivió:

Los edificios y construcciones de cemento le parecieron no muy distintos a lo que recordaba. La diferencia aparecía en el desgaste de los colores y en el agrisado de las calles. [...] Su barrio no existía, había desaparecido con una crecida del Río Reunión. [...] Su antigua casa se fue con el río y la configuración del barrio se perdió³³².

El tono grisáceo de Vertiente Baquedano está conectado con el aire de tristeza y muerte que se respira, y que se extiende sobre sus habitantes y los lugares internos que estos ocupan. Por ejemplo, el Doctor Castro Díaz, un hombre viejo y extremadamente delgado, con una expresión de “desconsuelo permanente”³³³, se refugia en un hotel desvencijado de Parque Deportivo que, al igual que el médico, vivió tiempos mejores:

El Cecil Hotel descendió a los infiernos, pasó del lujo a convertirse en hotel de encamadas rápidas y fugaces. Su macizo cemento quedó como una máscara engañosa, mientras por dentro se deterioraron las paredes, el mármol se resquebrajó y sus columnas brillantes desaparecieron. Los intentos de refaccionarlo le daban un aspecto de enfermo terminal arrastrando su bolsa de sangre.³³⁴

En efecto, la imagen de unos personajes y lugares que están acabados refuerza la percepción de una comunidad, y por extensión un país, que está viviendo en el pasado. Por otro lado, el sentimiento de tristeza que gobierna toda la novela se articula también a través de la música melancólica de una cantante inventada llamada Yubila Rubilar, que los habitantes del universo literario de Gómez escuchan repetidamente.

La elección de un pueblo como espacio para narrar una problemática criminal, permite reflejar cómo se intensifican los conflictos privados en una comunidad pequeña y

³³² Sergio Gómez, *El labio inferior*, cit., pág. 81.

³³³ *Ibidem*, pág. 14.

³³⁴ *Ibidem*, pág. 47.

más o menos cerrada. En este sentido se expresa uno de los personajes de la novela, el teniente de Carabineros:

Nuestro ritmo y reacciones son diferentes a los de la capital. Una comunidad pequeña siempre se mira hacia dentro, nunca se hace preguntas tan generales y abarcales. Quiero decir, nos preocupan más nuestros propios problemas domésticos.³³⁵

Esta focalización en conflictos domésticos se hace, sin embargo, más relevante en otras obras de Sergio Gómez como *La mujer del policía* y *La obra literaria de Mario Valdini*, ya que en *El labio inferior* la problemática de una realidad pública, que afecta al país y a las instituciones, está todavía muy presente.

Los interrogantes que ponen en marcha la narración de *La mujer del policía* surgen en torno a un asesinato aparentemente resuelto: Silvia Chibuis, una bella joven con sueños de artista, fue apuñalada por su marido celoso. El caso se cerró con el encarcelamiento del presunto asesino, y, sin embargo, siempre quedó la duda entre los habitantes de Vertiente Baquedano. Por esta razón, cinco años después del crimen, el periodista Plinio Jáuregui —personaje que Gómez recupera de *El labio inferior*— decide investigar para averiguar la verdad sobre la vida y la muerte de esta mujer.

El discurso de la novela se estructura a través de distintas voces narrativas, que hablan a través de cartas, diálogos y otros recursos. En realidad, Jáuregui no actúa como el investigador esperable del género, pues su función se limita a ejercer de enlace entre los testimonios de los personajes que conocieron a Silvia Chibuis. Como en *El labio inferior*, la pesquisa se plantea nuevamente como fin y no como medio, puesto que al final del libro las dudas sobre lo ocurrido siguen estando presentes. Como apunta José Promis, “la

³³⁵ Sergio Gómez, *El labio inferior*, cit., pág. 203.

investigación no conduce a la revelación que el lector esperaría, sino al descubrimiento del inexplicable carácter ambiguo de la verdad”³³⁶.

A la luz de estos hechos, se confirma que la postura de Sergio Gómez ante el género policial enlaza menos con la visión de Mempo Giardinelli o Paco Ignacio Taibo II —quienes priorizan el valor social del género— para acercarse más a la de Ricardo Piglia, que defiende una narrativa basada en la idea del relato como investigación, y que valora menos los textos actuales que se mantienen fieles al modelo del detective canónico y más aquellos que siguen la tradición de una narración construida a base de distintas versiones³³⁷. En este sentido, las novelas de Sergio Gómez conectan con *La pista de hielo*, de Roberto Bolaño, puesto que es el lector el que debe acercarse a los claroscuros de la verdad, a través de los distintos relatos que aportan los personajes implicados en la trama.

Últimas huellas

Como muestra de la buena salud de la que goza el género, ha de apuntarse que en los últimos años (desde 2003) nuevos³³⁸ autores chilenos han optado por el policial como formato para sus novelas, si bien desde perspectivas muy diferentes. Destacan principalmente Carlos Tromben y José Gai, que han continuado con la línea negra del neopolicial. Por su parte, Elizabeth Subercaseaux ha publicado dos novelas que se encuadran mejor en la vertiente del policial clásico, más cercana a la novela de enigma. Por

³³⁶ José Promis, “Voces alrededor de una Ausente”, *El Mercurio*, suplemento, 27 enero de 2001, pág. 9.

³³⁷ Clemens A. Franken Kurzen, “Ricardo Piglia habla acerca del género negro”, cit., pág. 86.

³³⁸ A excepción de Elizabeth Subercaseaux que ya cuenta con una larga trayectoria de publicaciones literarias.

último, y quizás ya en otro cauce, se hallan Ignacio Fritz y Orietta de la Barra³³⁹, que pertenecen a una generación mucho más joven.

Carlos Tromben, ingeniero comercial de profesión, enriqueció el policial con sus dos primeras novelas: *Poderes Fácticos* (2003) y *Prácticas Rituales* (2005). Su última obra, *Karma* (2006), se separa sin embargo de esta línea. En 2003 *Poderes Fácticos* obtuvo el Premio Revista de Libros concedido por el diario *El Mercurio*. Sin duda este galardón y la repercusión de la novela entre la crítica supusieron el salto definitivo de su autor al mundillo literario chileno, del cual hasta entonces él mismo se consideraba un *outsider*³⁴⁰. *Poderes fácticos* se inserta dentro del formato negro, aunque transgrediendo ciertas normas básicas del buen policial, como proporcionar al lector todos los datos de la investigación, las averiguaciones del detective, y no engañarle con pistas falsas. En cualquier caso, en una novela negra, como dice el propio Tromben, la intriga es menos importante que la atmósfera de la época que se recrea³⁴¹. Y en este sentido, *Poderes fácticos* reconstruye con maestría el ambiente de Santiago durante un periodo crítico en la historia chilena reciente. Como en la segunda novela de Mauro Yberra, *¡Mataron al don Juan de Cachagua!*, la acción se sitúa en los últimos meses del gobierno de la Unidad Popular, previos al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Tromben recoge el clima enrarecido de una ciudad convertida en campo de batalla por la crisis económica, las huelgas, los paros en el servicio de transporte, los apagones de luz, las obras del metro, los enfrentamientos entre los jóvenes pro Allende y sus enemigos, los militares agazapados esperando su oportunidad

³³⁹ Por su reciente fecha de publicación (octubre de 2009), la novela de Orietta de la Barra, *A pesar del miedo*, ha quedado fuera de este estudio. Es la primera obra de esta autora y fue presentada en el Festival de Santiago Negro. Véase Patricia Espinosa, “Colorín colorado” [reseña de *A pesar del miedo*], *Las Últimas Noticias*, 5 de febrero de 2010, pág. 42.

³⁴⁰ José Andrés Palma, “La fe de un *outsider*” [entrevista a Carlos Tromben], *Ercilla*, núm. 3303, 25 de septiembre de 2006, pág. 70.

³⁴¹ *Íd.*

para saltar... La recreación de esta atmósfera de incertidumbre se realiza también a través de los personajes, que viven, en su mayoría, en un estado de continuo desconcierto y alerta, presintiendo que algo importante va a ocurrir pero sin saber muy bien el qué. Santiago se presenta como una ciudad tan dividida como lo está la sociedad que la habita. Los marcados límites entre clases sociales se plasman también en la topografía de la ciudad:

En este sector de la ciudad la burguesía se había atrincherado a la espera del asalto final. Allí vivían los médicos que ya no iban a los hospitales, los ingenieros que ya no proyectaban casas ni puentes, los abogados que sólo se movían para presentar querellas y recursos contra el gobierno, y, por supuesto, los jóvenes bien alimentados, de cabellos más bien rubios, que salían a disputarle la calle a la izquierda, con palos y linchacos.³⁴²

Algo de lo que también se ayuda el autor para la contextualización de la novela, y que, sin duda, se realiza de manera significativa y original, es la inclusión de breves textos no literarios, presentes al inicio de la mayoría de los capítulos, como avisos publicitarios, eslóganes políticos y titulares de noticias, propios de la época que se retrata. Estos pequeños fragmentos sumados al discurso literario de un narrador omnisciente que cuenta la historia de la investigación y a otros en los que aparecen distintas voces narrativas (a través de cartas, confesiones, noticias y monólogos interiores) conforman y confirman la pluralidad textual de la novela.

El enigma de *Poderes fácticos* se cierne en torno a un doble asesinato: el de Víctor Bluhm, un pintor y restaurador de cierto renombre, y su pareja, una mujer transexual llamada Ingrid Müller. La investigación del caso corre a cargo del comisario del Servicio de Investigaciones José Joaquín Palma y su joven ayudante, Cristián Ortega, que realiza una tesis en sociología sobre Delito y Subdesarrollo. Lo que en un principio parece un caso

³⁴² Carlos Tromben, *Poderes fácticos*, Santiago, Aguilar, 2003, pág. 77.

relacionado con el tráfico y la falsificación de obras de arte acaba por convertirse en una trama sobre cierta secta esotérica de origen alemán, vinculada al nacionalsocialismo, que practicaba la pederastia y la tortura entre sus adeptos y cuyo centro de operaciones era una residencia, al sur de Chile, llamada Villa Munich.

La historia de la investigación permite al autor adentrarse en la realidad lisérgica, menos visible y menos carismática, de una élite intelectual de principios de los setenta, entusiasmada por los nuevos cultos —lo que más tarde se conocería como *New Age*—, por el pensamiento zen y por el esoterismo, en una mezcla superficial y frívola que transforma en rituales las orgías sexuales y el consumo de drogas. En esta novela los grupos marginales descritos pertenecen, paradójicamente, a una minoría selecta, pero sórdida y asocial que, aun ejerciendo su poder en lo profesional, permanece aislada de la realidad del país.

Por otro lado, la peculiar pareja de detectives propuesta —caricaturizada por sus propios compañeros policías como “Batman y Robin”— condensa el conflicto generacional, presente a lo largo de la novela, entre padres conservadores e hijos progresistas. El comisario Palma es un hombre ya maduro y experimentado al que le confunden las posturas ideológicas de sus hijos, vinculados al Partido Comunista, y que, desde luego, no está preparado para afrontar la homosexualidad de su hija. Por su parte, el joven Cristián Ortega, activamente comprometido con el gobierno de la Unidad Popular y que “exhibe un encendido discurso político, empapado de la retórica de la época”³⁴³, batalla cada día para que se le desvincule de lo que representa su padre, un ex ministro del Partido Demócrata Cristiano.

³⁴³ Juan Andrés Piña, “*Poderes fácticos*”, *Caras*, núm. 412, 16 de enero de 2004, pág. 140.

En la segunda novela de Tromben, *Prácticas rituales* (2005), se profundiza en temas y motivos literarios ya esbozados en la primera y se reutilizan varios de los personajes principales, entre ellos el detective Palma. *Prácticas rituales* contiene dos historias de la investigación situadas en tiempos diferentes. Una de ellas, la que ocupa la mayor parte del libro, corresponde a la investigación que lleva a cabo el comisario Palma en el Santiago de 1969, ayudado por un juez, sobre la misteriosa desaparición de un arqueólogo y montañista italiano llamado Ugo Höffelin. La otra historia de la investigación se sitúa treinta años después, en 1999, cuando Sandra, la hija del comisario, y Cristián Ortega, su ayudante en *Poderes fácticos*, recopilan los datos y declaraciones del caso, que quedó inconcluso.

El desarrollo de la trama se hace farragoso por el excesivo número de relaciones, implicaciones y vericuetos que desencadena el caso. Aunque bien documentada, la novela abusa de los datos históricos, arqueológicos, políticos, etc., que entorpecen la lectura. Tromben vuelve, además, a recaer en el “engaño” al lector con numerosas pistas falsas con el fin de lograr un final sorpresivo, no del todo bien justificado.

Nuevamente la trama destapa ciertas prácticas esotéricas ocultas, vinculadas, en este caso, a clubs de élite que esconden logias secretas y cuyo hermetismo se relaciona con turbios intereses políticos que alcanzan al poder judicial chileno. Asimismo aparecen, de nuevo, oscuros personajes extranjeros vinculados al fascismo y al nazismo que, con identidades falsas, se refugian en Hispanoamérica con viles propósitos. Para Patricia Poblete Alday³⁴⁴ esta presencia de lo esotérico en la narrativa policial de Tromben propicia

³⁴⁴ Patricia Poblete Alday, “El mal tiene motivos que la razón desconoce: la narrativa policial de Carlos Tromben”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, págs. 111-121.

el reencuentro del género con sus orígenes, donde sitúa a las novelas de misterio y terror gótico. Desde esta perspectiva la concepción del crimen adquiere nuevos matices:

El delito se sitúa, entonces, en las antípodas del raciocinio, pero no porque sea ilógico, sino todo lo contrario: el crimen siempre tiene un sentido que la razón desconoce, ya que germina en los dominios del mal arcano e indecible, y sigue sus derroteros con precisión litúrgica, como si se tratara de una misa negra. El entorno y sus poderes ocultos no sólo encubren el crimen dejando impunes a sus autores, sino que el país entero sucumbe a la nigromancia colectiva haciéndose cómplice por omisión [...]³⁴⁵

La recuperación literaria del tiempo y lugar en la que la novela se centra, Santiago de Chile, 1969, es sin duda el mayor logro de Tromben en *Poderes fácticos*. El autor escoge un año ciertamente convulso de la historia reciente chilena, en el que se produjeron hechos importantes que anticiparían, en parte, lo que vendría después: entre otras cosas, en 1969 se produjo la primera huelga del Poder Judicial, en demanda de mejoras económicas para su personal. Además tuvo lugar el llamado “Tacnazo”, un alzamiento militar comandado por el General Roberto Viaux durante el cual varias tropas se acuartelaron con la excusa de una reivindicación gremial, y que, sin embargo, se entendió mayoritariamente como un intento de golpe de Estado. *Prácticas rituales* se sitúa así durante la última etapa del gobierno de Eduardo Frei Montalva, cuando “los problemas comenzaban a acorralar al gran gobernante” y “desde la derecha y la izquierda le llovían ataques”³⁴⁶; una etapa difícil dominada por la inflación económica, las huelgas, la reforma agraria, la sequía y otros problemas, como los incipientes movimientos armados de carácter político, que están surgiendo por toda Hispanoamérica. Todo ello, sumado al intenso calor del verano del 69, apuntala la imagen “infernál”, casi apocalíptica, del país que Tromben presenta:

³⁴⁵ Patricia Poblete Alday, “El mal tiene motivos que la razón desconoce: la narrativa policial de Carlos Tromben”, cit., pág. 116.

³⁴⁶ Carlos Tromben, *Prácticas rituales*, Santiago, Aguilar-Alfaguara, 2005, pág. 29.

Como suele ocurrir en América Latina los fenómenos de la naturaleza y la historia entran por la misma puerta en la imaginación popular. Una cruel sequía se prolongaba ya desde hacía meses, afectando las cosechas, la generación de electricidad y las metas inflacionarias del gobierno. Así, los movimientos extremistas, las drogas psicodélicas y la crisis democratacristiana, Vietnam, la Primavera de Praga y otros sucesos anunciadores de la tempestad, se percibían en Chile durante días de extremo calor, en los que no había ventilador ni sombrilla capaz de salvar a los habitantes de la zona central de la sensación de encontrarse en un pequeño infierno.³⁴⁷

Los problemas del país se intensifican en la capital, Santiago, una ciudad que se percibe, nuevamente, como un lugar hostil, asfíxante y enloquecedor, en parte debido al desbordado crecimiento demográfico y, sobre todo, a su particular enclave geográfico, un valle “encerrado entre el macizo andino y la cordillera de la Costa”³⁴⁸, que no permite su oxigenación:

La visión de la gran ciudad atrapó a Arrate [...] Pensó en la fragilidad, la rareza de la sociedad en la que vivía: sus arcaicos sistemas de transporte, sus afanes políticos, las intrigas de palacio, los crímenes absurdos, la burocracia sin fin y la belleza siniestra del progreso. Porque la capital estaba cubierta por una pátina de partículas tóxicas cuya frontera con el cielo era tan nítida como entre la nieve y las montañas. ¿Sería esta capa de hollín la que estaba volviendo locos a sus habitantes?³⁴⁹

El detective propuesto por Tromben en estas dos novelas, José Joaquín Palma, tiene también ciertas particularidades que merecen destacarse. Se le describe como “un ejemplar de policía sudamericano entrado en años y en carnes”³⁵⁰, chilote y masón, lo que de por sí ya es, cuanto menos, original. La abundante mitología de la Isla de Chiloé se hace presente en estas novelas porque está ligada al desarrollo de la personalidad de Palma desde su

³⁴⁷ Carlos Tromben, *Prácticas rituales*, Santiago, cit., pág. 30.

³⁴⁸ *Ibidem*, pág. 52.

³⁴⁹ *Ibidem*, pág. 30.

³⁵⁰ Carlos Tromben, *Poderes fácticos*, cit., pág. 75.

infancia, y, sin duda, influirá en la percepción de la realidad del detective. En cuanto a su vinculación con la masonería, Patricia Poblete Alday señala:

J. J. Palma es también un iniciado, y por eso es capaz de resolver los casos que se le encomiendan. No olvidemos que parte del ritual de iniciación masónico consiste en recrear un crimen, una muerte y una resurrección, por lo que nuestro detective cuenta con más herramientas que la simple investigación formal para hacer su trabajo. Aunque con espíritu e intenciones distintas, Palma se mueve del mismo lado que los criminales: en los bordes de los misterios atávicos, por lo que puede comprender el crimen en su dimensión de «práctica ritual».³⁵¹

Pero quizás lo más significativo de Palma sea su condición de comisario, puesto que en la mayor parte de la novela negra chilena los detectives no pertenecen al sistema policial; si bien es cierto que ambas novelas se sitúan antes de la dictadura y este hecho puede interpretarse como una justificación para que el lector se identifique con un protagonista que, por decirlo así, tiene “las manos limpias”. Por otro lado, la caracterización de Palma contiene algunos aspectos, como su “olfato sociopsicológico”³⁵² y su pensamiento político más conservador o al menos ambiguo, que recuerdan a otros detectives fundacionales del género, como el comisario Maigret, de Georges Simenon. Su coqueteo con las drogas en *Prácticas rituales*, que es ya una adicción a la codeína en *Poderes fácticos*, es un rasgo de género que lo relaciona también con detectives clásicos como Sherlock Holmes. Sin embargo, Palma es un plausible héroe de novela negra por su condición de melancólico solitario —separado de su mujer, de la que luego se queda viudo, y de sus dos hijos, muy comprometidos políticamente, su principal compañía es su gato

³⁵¹ Patricia Poblete Alday, “El mal tiene motivos que la razón desconoce: la narrativa policial de Carlos Tromben”, cit., pág. 116.

³⁵² Carlos Tromben, *Prácticas rituales*, cit., pág. 35.

Nerón³⁵³— y por su implicación total en los casos hasta su resolución, aunque luego ésta no tenga repercusiones punitivas para los criminales. Acogiéndose a la máxima del neopolicial latinoamericano de que el principal criminal es el Estado, en ambas novelas de Tromben operan los poderes fácticos del sistema que propician el cierre en falso de los casos investigados.

El periodista e ilustrador gráfico José Gai Hernández recurrió al género negro ya en su primera novela, *Las manos al fuego* (2006), y posteriormente en algunos de los relatos compilados en un volumen llamado *El veinte* (2007). En su última obra, *Los Lambton* (2009), Gai se inclina más por la novela de caracteres y el género histórico, si bien el propósito de recuperación de la memoria colectiva sigue tan presente en ésta como en sus publicaciones anteriores. A pesar de haber nacido en 1948, José Gai no publicó su primera novela hasta 2006³⁵⁴ y es por esto, como apunta el crítico Marcelo Soto, que “no pertenece ni a la vieja «nueva narrativa», ni a la actual generación post Bolaño”³⁵⁵. Desde un primer momento la crítica acogió con entusiasmo *Las manos al fuego*, hecho que supuso el espaldarazo definitivo para una carrera literaria recién comenzada. Especialmente llamativa resulta una reseña³⁵⁶ publicada en *El mercurio*, en diciembre de 2006, en la que se calificaba a la *opera prima* de Gai como “la mejor novela negra que se ha escrito en Chile durante mucho tiempo” y se menospreciaba el resto del neopolicial chileno al etiquetarlo como “facilista”, “ramplón” y “maniqueo”.

³⁵³ Como se verá, Heredia, el detective por excelencia del neopolicial chileno, creado por Ramón Díaz Eterovic, también se refugia en la compañía de su gato Simenon.

³⁵⁴ Anteriormente Gai había publicado textos ilustrados sobre temas deportivos como *Sabor a gol* (1997) y *Ñoñobáñez: 20 años de fútbol chileno* (2002).

³⁵⁵ Marcelo Soto, “El efecto Sensini”, *Capital*, núm. 216, 2-15 de noviembre de 2007, pág. 143.

³⁵⁶ Camilo Marks, “Casi en paz con La Serena”, “Revista de Libros” de *El Mercurio*, 10 de diciembre de 2006, pág. 13.

En *Las manos al fuego* dos ejes temporales dirigen el discurso narrativo. El primero sitúa al lector en 1983 y contiene la historia de la investigación. Ésta narra los pasos de Adrián, un egresado de Leyes³⁵⁷ al que el bufete para el que trabaja, comprometido con la defensa de los derechos humanos, le encomienda indagar la desaparición de un famoso empresario vinculado con un comité de ayuda a presos políticos. Para realizar esta misión, Adrián deberá desplazarse desde Santiago, donde reside, hasta La Serena, su ciudad natal y de la que había emigrado para olvidar parte de su pasado. Allí se reencontrará con antiguos amigos y con el amor de su vida, Montserrat, una mujer de familia catalana que ha regresado de su exilio en Barcelona para cuidar a su padre al borde de la muerte.

El segundo eje temporal retrocede al Santiago de 1973 y comprende largos pasajes en los que, a modo de *flash-back*, se relata la historia de amor surgida entre Adrián y Montserrat, entonces jóvenes militantes del MIR, al albur de unas circunstancias políticas extremas.

El misterio de la novela no lo constituye sólo la desaparición del empresario, sino que se proponen, también, varios enigmas en torno a la verdadera identidad y el pasado de algunos personajes. La desconfianza es un sentimiento predominante en *Las manos al fuego* porque prácticamente todos los personajes ocultan algo. En función de los distintos enigmas, Patricio Lizama distingue dos intrigas principales: una “policial”, que “se desarrolla en el ámbito público y se relaciona con una memoria colectiva”, y otra, de carácter “existencial”, que “se desenvuelve en el ámbito privado y se vincula con una memoria personal”³⁵⁸. Y es que el tema de fondo de esta novela es la memoria. Así lo

³⁵⁷ Aún no ha obtenido el título de licenciatura.

³⁵⁸ Patricio Lizama, “*Las manos al fuego*: novela negra, memoria, identidad”, *Taller de Letras*, núm. 42, 2008, págs. 201-209 (202).

explica el propio autor en una entrevista³⁵⁹ en la que se suma a la postura de Piglia cuando éste dice: “no se narra para recordar sino para hacer ver”³⁶⁰. El chileno opta no por “una memoria nostálgica” sino por “una memoria activa” que reactualice, literariamente, la visión colectiva sobre ciertos hechos históricos. Para lograr este objetivo, en *Las manos al fuego* se parte de lo particular: se confrontan las historias personales de dos personajes, Adrián y Montserrat, en dos épocas distintas (1973 y 1983). Montserrat, una mujer decepcionada y escéptica en lo político, representa esa memoria nostálgica que se limita a recordar pasivamente. Adrián, en cambio, es un sentimental que representa la memoria activa. Su resentimiento lo mueve a luchar por lo que cree y así lo expresa:

Todavía le doy importancia a la memoria ¿activa, podría llamarla? Todavía creo que hasta el rencor, y el odio, pueden hacer que el mundo se mueva un poco hacia donde queremos [...] La memoria se alimenta de sí misma y se fortalece. Para mí, para mi memoria, siguen siendo importantes los resentimientos, el rencor, hasta la envidia. ¿De dónde, si no, salió la lucha de clases?³⁶¹

Las manos al fuego cumple todos los requisitos del modelo neopolicial chileno: en una sociedad en crisis, un detective “perdedor” investiga un caso relacionado con la violencia institucional del sistema, que quedará prácticamente impune. Como es habitual, la acción se desarrolla en el ámbito urbano, en la ciudad por excelencia de este tipo de novelas, Santiago, pero también en otra menos conocida, La Serena. La primera es descrita como un lugar cerrado, gris, tóxico y caótico, especialmente en su zona céntrica:

[...] los peligros del centro: la marea de vendedores callejeros, la gente apurada para realizar trámites, los cesantes deambulando por una oportunidad entre la

³⁵⁹ Patricio Tapia, “Entrevista a José Gai”, *Revista Literaria Azul@rte*, 3 de julio de 2009, disponible en <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2009/06/patricio-tapiaentrevista-jose-gai.html>

³⁶⁰ Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 53.

³⁶¹ José Gai, *Las manos al fuego*, Santiago, Tajamar, 2006, pág. 265.

muchedumbre, el atochamiento del tránsito agravado por tanto jubilado precoz que intentaba ganarse unos pesos al volante de su taxi. Santiago 1983, en suma.³⁶²

La Serena, por su parte, representa tanto para Adrián como para Montserrat el reencuentro con sus orígenes. El retorno “obliga” al personaje a realizar un viaje interior a su pasado y se conjuga, por tanto, la investigación “pública” con una investigación de carácter privado e íntimo. En este sentido, Adrián se acerca a Julio Medrano, el personaje de *El labio inferior*, de Sergio Gómez. En la Serena los antiguos amantes tendrán que arreglar cuentas, desvelar secretos propios y asumir los del otro. Aunque en un principio parece un entorno más agradable que Santiago, pronto se revela como una ciudad de falsas apariencias en la que lo turbio —las mafias, las actividades violentas de la CNI, etc— sigue muy presente:

A nuestros pies se extendían la ciudad y la bahía. El mar quieto y terso, como la cama de un recluta. La ciudad también estaba quieta, apenas salpicada por los ruidos leves, atenuados, de una tarde temprana de sábado, cuando muchos descansan o duermen la siesta. Una imagen pacífica de una ciudad con fama de pacífica. Sólo que allí abajo estaban sucediendo cosas.³⁶³

En cuanto a los ejes temporales, el vínculo que une la narración ubicada en 1973, que representa el idealismo todavía intacto de los personajes, y la de 1983, cuando las utopías se han venido abajo, es el clima de desconfianza reinante; Adrián manifiesta repetidamente, a lo largo de toda la novela, sentirse vigilado y perseguido a todas horas y duda constantemente de la gente que lo rodea, incluso de la más cercana como Montserrat y sus compañeros de trabajo. “¿Por quién se puede poner las manos al fuego?” es la pregunta

³⁶² José Gai, *Las manos al fuego*, cit., pág. 68.

³⁶³ *Ibidem*, pág. 254.

que transmite al lector la novela, y, de algún modo se confirma que todos, hasta el propio Adrián, esconden secretos oscuros.

El crimen que se plantea, una desaparición a manos de la CNI, entra también dentro de los temas típicos tratados por el neopolicial. Pero lo que denuncia Gai es, sobre todo, que las causas de las actividades violentas de los servicios de inteligencia y del sistema dictatorial en general, no se hallan tanto en la “fidelidad” a una ideología determinada como en el ansia de dinero y el deseo de poder. De estas ambiciones, inherentes a la condición humana, no se libran ni los personajes aparentemente confiables de la novela, como la propia víctima o el jefe de Adrián. Por otro lado, el crimen resuelto, pero sin consecuencias judiciales para los culpables y sin difusión informativa en los medios de comunicación, es otro de los rasgos que más identifican la novela de Gai con el neopolicial.

Una vez más aparece un detective que se identifica como perdedor a todos los niveles. En lo ideológico Adrián pertenece al bando de los que perdieron al imponerse la dictadura. Además, lo ocurrido en el 73 también le obligó a ciertas renunciadas personales, como separarse de Montserrat, quien tuvo que exiliarse del país. Incluso en el terreno profesional, las circunstancias políticas influyeron en que no obtuviera el título de licenciado y se quedara en procurador. Adrián asume su condición de perdedor conscientemente, pero no se resigna y se resiste a olvidar: “[...] para no agravar esta derrota que mastico todos los días, me concentro en lo que pasó: ellos ganaron, y por nocaut, pero no han dejado barbaridad por cometer”³⁶⁴. Pese al peligro que corre su vida por pertenecer al MIR, Adrián toma la decisión de no irse de Chile para no traicionar sus ideales. Se queda y comienza a trabajar en un bufete pro derechos humanos. A diferencia de otros, él mantiene su espíritu de lucha: “mis compañeros estaban más decididos que yo a

³⁶⁴ José Gai, *Las manos al fuego*, cit., pág. 254.

reinsertarse, a olvidar sus sueños políticos y, sobre todo, a alejarse de la praxis revolucionaria. Yo no, pensé”³⁶⁵. Por su resistencia y su “no adaptación”, Adrián ha triunfado éticamente, aunque también carga con la culpa a sus espaldas ya que en el pasado mató a un informante de los militares y fue testigo mudo de la ocultación de varios cadáveres —esto último se relaciona con lo vivido por el personaje principal de *El peor de los héroes*, de Roberto Brodsky—. Como apunta Patricio Lizama, “el protagonista no ha renunciado a su ideario, pues al igual que en sus tiempos de militancia, asume su existencia como un combate. Es un insurgente que mantiene viva su utopía”³⁶⁶.

Otros rasgos de género que introduce Gai como guiño al lector son las referencias a autores y obras clásicos, como Mario Puzo y *El Padrino*, y también las críticas a la novela de enigma, “enemiga” por antonomasia de los autores “negros”:

A ésos, y ésas, que gastan páginas y páginas para armar unos puzles y terminar sorprendiéndonos en la última página, les digo que mejor se dediquen a hacer sus rompecabezas en un asilo de ancianos junto a una chimenea³⁶⁷.

En 2007 la editorial Planeta de Chile publicó *Asesinato en La Moneda y Asesinato en Zapallar*³⁶⁸, de Elizabeth Subercaseaux, destacada periodista y novelista³⁶⁹ del panorama narrativo chileno. Ambas novelas rompen con la línea narrativa de lo que se entiende como neopolicial chileno y retornan a las bases de la novela de enigma. Los dos textos están

³⁶⁵ José Gai, *Las manos al fuego*, cit., pág. 181.

³⁶⁶ Patricio Lizama, “*Las manos al fuego*: novela negra, memoria, identidad”, cit., pág. 203.

³⁶⁷ José Gai, *Las manos al fuego*, cit., pág. 196.

³⁶⁸ En 2006 Televisa, Chile, publicó por volúmenes *Asesinato en Zapallar*.

³⁶⁹ Como periodista destaca la publicación de *Ego sum Pinochet* (1991), volumen escrito junto con Raquel Correa en el que se recogen una serie de entrevistas al dictador chileno. Entre sus novelas destacan *El general Azul* (1991) y *Una semana de octubre* (1999).

estructurados en función de la solución de un misterio y se basan en el placer intelectual del juego deductivo.

En *Asesinato en La Moneda* el argumento es el siguiente: la investigadora Julieta Barros y el inspector Cabrales, ambos del Cuerpo de Investigaciones de Chile, investigan el asesinato de la abogada Mariana Alcántara, subsecretaria del Ministerio de Interior. Las sospechas principales recaen sobre su amante Pablo Ariztía, compañero de trabajo; sobre Lin, el cocinero chino de La Moneda, quien trataba de chantajear a los amantes, y sobre una red de mafiosos que presionaban a Mariana para que no impidiera la reapertura del caso de un psicópata violador encerrado en la cárcel. A raíz de la investigación se descubre que el Presidente de la República, Manuel Vásquez, ocultó a la policía y a la opinión pública que sabía que el verdadero psicópata violador era su hermano menor y no el hombre encerrado en la cárcel. Tras el descubrimiento el Presidente renuncia a su cargo y se suicida. En un giro inesperado de la trama se averigua que, en realidad, el asesino de Mariana es el cocinero chino, que la había matado en un forcejeo tras entregarle una nota de chantaje.

La novela no se detiene en recrear una atmósfera realista ni en profundizar en la psicología de los personajes, el objetivo es atrapar al lector con los detalles de una trama bien urdida. El patrón formal recuerda inevitablemente al de la novela problema clásica, en la línea de Agatha Christie. En la primera parte de la obra se narra la historia del crimen (cómo se llega hasta el momento del asesinato) y en la segunda, la historia de la investigación y la solución. Durante la narración de la historia del crimen, se presenta a todos los personajes, los posibles sospechosos, en las horas previas al asesinato. Se detallan sus movimientos (se especifica a qué hora hicieron cada cosa) y se cuentan algunos de los posibles motivos causales del crimen. Después se descubre el cadáver y, a continuación, comienza la investigación. El apego al modelo tradicional de novela de enigma se reconoce

en varios detalles más. Por ejemplo, se da la circunstancia de que los inspectores encargados de la investigación pertenecen al círculo social de la víctima y la misma noche del asesinato se encontraban en la casa de ésta —recuérdese lo frecuente que era que Hércules Poirot se hallara, a la hora del crimen, en el tren, hotel o barco en el que éste tenía lugar—. Del mismo modo, también es muy reconocible, para un lector aficionado al género, la elección de personajes estereotipos que lleva a cabo Subercaseaux: una pareja de clase alta (él médico y ella abogada); el amante de la víctima y la mujer celosa de éste; la criada y su ahijada; un cocinero, un ministro, un mercenario, etc. Incluso el hecho de que finalmente el asesino resulte ser el cocinero, recuerda inevitablemente a aquellas novelas de enigma en las que el culpable era siempre el mayordomo, o alguien que desempeñara un papel similar.

La distancia entre esta novela y el neopolicial chileno se ensancha, aparte de por el modelo formal, por el tipo de detective propuesto. La investigadora protagonista, Julieta Barros, pertenece al sistema, es decir, es policía y no una detective independiente. De hecho, la imagen de la policía no sale tan mal parada como suele ser habitual; en un momento de la narración se dice “los detectives actuaron con diligencia y rapidez”³⁷⁰. Este tipo de afirmaciones sería muy extraño en una verdadera novela negra, como también sería insólito que a un ministro se le describiera de manera muy positiva³⁷¹ o que la investigación no encontrara ninguna traba por parte de altas instancias si aquella implicara al mismísimo Presidente de la República; del todo inverosímil resultaría, desde luego, que el Jefe de Gobierno admitiera su culpa, renunciara a su cargo por dignidad y se suicidara por honor.

³⁷⁰ Elizabeth Subercaseaux, *Asesinato en La Moneda*, Santiago, Planeta, 2007, pág. 140.

³⁷¹ *Ibidem*, pág. 133.

Por su parte, *Asesinato en Zapallar* realza el componente lúdico propio de la novela de enigma, que de hecho nació como juego formal, al plantear un misterioso asesinato durante el desarrollo de un inocente juego infantil³⁷². La novela comienza con la reunión de un grupo de doce amigos (entre los cuales se encuentra la investigadora Julieta Barros) que después de muchos años deciden volver a juntarse en Zapallar, el lugar de veraneo de su niñez y adolescencia, para jugar al “asesino”. El juego consiste en representar un asesinato y un posterior juicio en el que se descubra a la persona a la que se le ha asignado el papel de criminal y que, previamente, durante el día, habrá cometido un falso crimen. El misterio se desencadena cuando la ficción se vuelve real y una de las amigas aparece brutalmente asesinada. Julieta Barros y el inspector Cbrales se encargarán, entonces, de la investigación. Así pues, la narrativa policial de Subercaseaux respeta fielmente el esquema clásico de la novela-problema en cuanto a estructura (historia del crimen, historia de la investigación, solución) y personajes (detective, sospechosos, asesino). La autora retoma el carácter burgués afín a este tipo de novela, abandonando de este modo los espacios marginales que había recuperado el neopolicial.

Sin duda es sintomático que uno de los autores más jóvenes del panorama literario chileno, Ignacio Fritz (Santiago, 1981), haya comenzado su carrera literaria apegado al género negro. Su primera novela, *Nieve en las venas* (2004), se acoge al patrón formal de la serie negra, pero ya en su primera obra publicada, *Eskizoides* (2002), un volumen de cuentos, aparecían personajes urbanos marginales propios del género.

³⁷² Los motivos lúdicos, como extensión al juego propuesto al lector, son abundantes en la tradición del policial. Son frecuentes, por ejemplo, los asesinos que proponen un acertijo a las víctimas o al detective —recuérdese “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges—, así como los juegos y canciones infantiles para ambientar el crimen. Agatha Christie tiene varios ejemplos en este sentido: en *Diez negritos* (1939) y en *La ratonera* (1952), el estribillo de una canción infantil va presagiando los asesinatos, y en *Las manzanas* (1969) una adolescente es asesinada en el transcurso de unos juegos infantiles; en *Miss Marple y trece problemas* (1933), los protagonistas juegan a ser detectives y resolver casos criminales ficticios.

Es obvio que Ignacio Fritz pertenece a una generación distinta a la de los autores hasta aquí tratados y, por tanto, puede valorarse —aunque todavía no ha pasado el tiempo necesario para hacer un análisis con la distancia necesaria sobre su incursión en el policial— que sus referencias literarias y extra literarias son ya muy distintas (desde luego más cercanas a las de autores como Sergio Gómez que a las de otros escritores de más edad). En su novela *Nieve en las venas* se perciben algunas diferencias con respecto al policial chileno precedente, aunque no hay innovaciones formales (si exceptuamos el hecho de que el detective propuesto sea una mujer joven). La novela sigue al pie de la letra el esquema canónico. La narración se inicia con la presentación de un misterioso crimen: el aparente suicidio de una mujer llamada Amelia Letelier. A continuación, el marido de la fallecida, Abdón Ferrer, que tiene serias dudas sobre lo acontecido, encarga el caso a la joven detective y abogada Delfina Edith. Ésta inicia la investigación con la ayuda de varios colaboradores de confianza: su secretario, Andreu Martín, un amigo llamado “Trini DeSoto”, y un detective privado, Mario Levrero³⁷³, que colabora con la policía. Delfina se traslada a Santiago, lugar del crimen, para poder entrevistar a los posibles sospechosos. Tras las primeras pesquisas en el entorno de la víctima, se revela que Amelia Letelier era traficante de cocaína entre la *jet set* santiaguina. En el transcurso de la investigación se produce otro crimen relacionado con el anterior³⁷⁴: uno de los sospechosos, proveedor de la droga que vendía Amelia, Plinio Bustamante, es atropellado. Descartados los posibles sospechosos se ofrece una solución aparente de ambos crímenes. Por un lado, parece confirmarse el suicidio de Amelia ya que aparece una carta de despedida escrita por ella.

³⁷³ Muchos de los nombres de los personajes están elegidos en claro homenaje a escritores conocidos, como el uruguayo Mario Levrero o los españoles Andreu Martín y Javier Marías (una de las amigas de la víctima se llama “Javiera Marías”). Por otro lado, Trini de Soto era el nombre de un traficante travesti que aparecía en la serie de televisión norteamericana *Miami Vice (Corrupción en Miami)*.

³⁷⁴ Este es un recurso habitual para mantener la intriga.

Por otro, Delfina descubre que Isidro Rodríguez, amante y socio de Amelia en el negocio de las drogas, mató a Plinio Bustamante porque creyó que este había asesinado a Amelia. Al final, en un giro sorprendente, se produce un nuevo crimen: Félix, el hijo de Amelia, mata a su padre, Abdón Ferrer, al enterarse de que había sido éste quien mató a su madre y falsificó la carta que justificaba el suicidio. No queda muy claro si también Félix tenía vínculos con el negocio de drogas que llevaba su madre y si, por tanto, tenía oscuras razones para asesinar a su padre.

El final deja muchas dudas sin resolver, por lo que el discurso de la novela, aunque más canónico formalmente, establece vínculos con esa vertiente de la tradición narrativa policial —representada en Chile por autores como Roberto Bolaño, Roberto Brodsky y Sergio Gómez— en los que la resolución del caso sólo aporta una verdad a medias que se fragmenta en distintas versiones. La diferencia fundamental con aquella narrativa neopolicial chilena en la que prevalece el valor de testimonio social —de la que es paradigmática la obra de Ramón Díaz Eterovic—, reside, fundamentalmente, en la figura de la detective Delfina Edith³⁷⁵. Sin duda, este personaje no encarna el arquetipo de “perdedor” al que estamos habituados en este tipo de novelas. Edith es una joven abogada que en absoluto parece estar marcada psicológicamente, como la generación anterior, por el trauma de la dictadura; es una mujer de otro tiempo, acomodada económicamente y sin la misma preocupación social. La detective de Fritz lleva la investigación desde una perspectiva distante, no asume la pesquisa como un compromiso personal y, desde luego, no se “mancha las manos” ni se mete en peleas, como si lo harían los detectives de Díaz Eterovic o Roberto Ampuero.

³⁷⁵ Fritz recuperará, aunque como secundario, el personaje de Delfina Edith en su segunda novela: *Tribu*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.

Se aprecia también una diferencia importante en el hecho de que no hay referencias políticas, no se menciona el pasado dictatorial, e incluso se aprecia una visión menos crítica del estamento policial. Sí que se trasluce, sin embargo, una denuncia social que se dirige, en este caso, al modo de vida de una nueva clase alta, esa que juega al golf y esnifa cocaína. Fritz reinterpreta la marginalidad afín a toda novela negra narrando la mugre del mundo de la droga, no en los entornos degradados por la pobreza, sino en los ambientes corrompidos por la opulencia de una sociedad aburguesada, que actúa de manera evasiva, individualista e indiferente, ante la realidad que la rodea.

III

RAMÓN DÍAZ ETEROVIC Y ROBERTO AMPUERO

RAMÓN DÍAZ ETEROVIC

Por su serie de novelas protagonizadas por el detective Heredia, Ramón Díaz Eterovic es, sin duda alguna, el máximo representante chileno del neopolicial latinoamericano. Este escritor, que heredó su segundo apellido de sus antepasados croatas, nació en Punta Arenas en 1956. En 1974 se trasladó a Santiago, ciudad en la que fijó su residencia y en la que estudió Ciencias Políticas y Administrativas durante la etapa más severa de la dictadura militar. Sus inquietudes artísticas lo llevaron pronto a participar fervientemente del panorama cultural chileno como lo demuestran, por ejemplo, su papel como director de la revista de poesía *La Gota Pura* entre 1980 y 1995 y su labor como presidente de la Sociedad de Escritores de Chile desde 1991 a 1993. Actualmente combina su intensa actividad como escritor con su trabajo como jefe de prensa en el Instituto de Normalización Previsional de Chile.

De su prolífica obra literaria destacan, aparte de las novelas policiales, dos libros de poemas, *El poeta derribado* (1980) y *Pasajero de ausencia* (1982), cinco volúmenes de cuentos, *Cualquier día* (1981), *Obsesión de año nuevo* (1983), *Atrás sin golpe* (1985), *Ese viejo cuento de amar* (1986) y *El secuestro de Benito* (2001), y la novela *Correr tras el*

viento (1997). La serie del detective Heredia está compuesta por doce novelas hasta la fecha: *La ciudad está triste* (1987), *Nunca enamores a un forastero* (1999)³⁷⁶, *Solo en la oscuridad* (1992)³⁷⁷, *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Ángeles y solitarios* (1995), *Los siete hijos de Simenon* (2000), *El ojo del alma* (2001), *El hombre que pregunta* (2002), *El color de la piel* (2003), *A la sombra del dinero* (2005), *El segundo deseo* (2006) y *La oscura memoria de las armas* (2008). Además de estas novelas, el personaje de Heredia también ha protagonizado los cuentos recogidos en *Muchos gatos para un solo crimen* (2005)³⁷⁸ y ha inspirado una serie de televisión llamada *Heredia & Asociados*³⁷⁹ que emitió la Televisión Nacional de Chile en 2004. La labor literaria de Díaz Eterovic ha obtenido importantes reconocimientos nacionales e internacionales como el Premio Municipal de Santiago, recibido en cuatro ocasiones (1982, 1996, 2002 y 2007), el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura (1995), y el Premio Las Dos Orillas del Salón Iberoamericano de Gijón (2000). Sus novelas han sido publicadas en numerosos países y traducidas a varios idiomas³⁸⁰.

Por su contribución al estudio y desarrollo del neopolicial en su país, la labor de Ramón Díaz Eterovic es similar en implicación a la de Paco Ignacio Taibo II. El chileno ha

³⁷⁶ Aunque *Nunca enamores a un forastero* se publicó en 1999, Díaz Eterovic escribió esta novela en 1988, por lo que, en realidad, ocupa el segundo lugar en la serie de Heredia.

³⁷⁷ *Solo en la oscuridad* fue publicada por primera vez en 1992 por la editorial argentina Torres Agüero. En Chile no se publicó hasta septiembre de 2003, en la editorial Lom.

³⁷⁸ Este volumen contiene tres cuentos (“Por amor a la señorita Blandish”, “Vi morir a Hank Quilan” y “Muchos gatos para un solo crimen”) y un breve artículo titulado “Heredia y su gato Simenon”.

³⁷⁹ *Heredia y Asociados* es una miniserie de ocho capítulos producida por el Consejo Nacional de Televisión, La Televisión Nacional de Chile y Valcine. Fue dirigida por Arnaldo Valsecchi e interpretada por Claudio Arredondo en el papel del detective.

³⁸⁰ A modo de ejemplo citamos a continuación las ediciones en italiano, alemán, francés, portugués y griego de *Los siete hijos de Simenon*:

I sette figli di Simenon, Milán, TEA, 2004.

Kater und Katzenjammer, Zürich, Diogenes, 2001.

Les sept fils de Simenon, París, Métailié, 2004.

Os sete filhos de Simenon, Oporto, ASA, 2001.

Τα επτά παιδιά του Σιμενόν, Atenas, Opera, 2001.

apoyado la difusión y el asentamiento del neopolicial chileno no sólo con la creación de la serie Heredia, sino también con la edición de dos antologías, una ya clásica, *Crímenes criollos*, y otra muy reciente, *Letras rojas*³⁸¹ —en las que ha recogido relatos policiales escritos exclusivamente por autores chilenos—, y con la publicación de numerosos artículos y reseñas en los que ha reflexionado sobre el género negro y sus manifestaciones en Chile. También es destacable su labor como comisario del ya citado festival de novela negra Santiago Negro. De esta manera Díaz Eterovic se revela como un nexo importante en esa red formada por escritores, editores y lectores que se ha comprometido con la promoción del policial y que ha afianzado los vínculos entre los autores de América del sur y de España. Díaz Eterovic se reconoce abiertamente y sin complejos como autor de género negro y, sin duda, la apuesta por el policial como cauce ideal de representación para sus obras no es fruto de la arbitrariedad, sino que responde a una elección consciente y meditada:

Me considero un autor que ha asumido el género policial —específicamente los códigos de la novela negra y del neopolicíaco latinoamericano—, con absoluta conciencia respecto a sus características y recursos, y no como un pretexto o argucia literaria, ni con los prejuicios que en ocasiones hacen pensar que la narrativa policial es un género menor [...] Mi opción por la narrativa policial la siento determinada por mi apego y afición a un género que desde mis inicios como lector me resultó atractivo y por el deseo de testimoniar ciertas situaciones marginales existentes en mi país [...]³⁸²

La narrativa policial de Díaz Eterovic es uno de los mejores ejemplos de una nueva novela de crítica social, realista, que ha surgido en Hispanoamérica en los últimos tiempos.

³⁸¹ Ramón Díaz Eterovic, *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*, Santiago, Mosquito, 1994; *Letras rojas. Cuentos negros y policíacos*, Santiago, Lom, 2009.

³⁸² Ramón Díaz Eterovic, “A propósito de Heredia y su mundo”, en Guillermo García-Corales y Mirian Pino, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*, Santiago, Mosquito, 2002, págs. 11-15 (11).

Este autor opta por el policial porque éste le permite sacar a la luz, a través de la literatura, el fondo de violencia, corrupción y poderes fácticos que late en la sociedad en la que vive. A diferencia de otros autores que han incursionado en el género negro de manera esporádica, Díaz Eterovic conforma a través de la serie Heredia un sólido proyecto de largo alcance, cuya intención es ofrecer al lector una crónica de la sociedad chilena de los últimos veinte años. Sus novelas llevan a la ficción problemas reales tanto de ámbito público como privado: los desaparecidos de la dictadura, la corrupción política y judicial, el narcotráfico, los crímenes ecológicos, el racismo, la ausencia de justicia, la pérdida de la memoria colectiva, la soledad, etc. El propio autor señala:

[...] me propuse hacer una suerte de fresco, de mosaico de la sociedad chilena a través de las novelas de Heredia y, entonces, empecé a trabajar las historias en función de ciertas temáticas, de ciertos problemas que, yo creo, eran importantes dentro de una realidad como la chilena³⁸³.

Este proyecto se articula a través del discurso de Heredia, un detective privado que vive en una sociedad devastada por la dictadura pinochetista y por los fracasos de una democracia con demasiados claroscuros. Díaz Eterovic, comprometido con su plan narrativo, encuentra el código adecuado para contar parte del proceso político, histórico y emocional que se ha vivido en Chile en los últimos tiempos:

Al buscar un derrotero para mi trabajo literario llegó un momento en que pensé que esa situación de terror y crímenes sistemáticos provenientes del poder tenía características abordables desde la novela negra, por todos los elementos de pérdida de credibilidad en la justicia y abusos que se reconocían³⁸⁴.

³⁸³ Véase la entrevista a Ramón Díaz Eterovic del anexo I de este trabajo, pág. 297.

³⁸⁴ Ramón Díaz Eterovic, “A propósito de Heredia y su mundo”, cit., págs. 11, 12.

Díaz Eterovic afronta la literatura como una pesquisa, como una investigación sobre la realidad; su narrativa invita a observar de manera más atenta el mundo que nos rodea. Significativamente, en una de sus novelas, el personaje del Escriba —una de las máscaras literarias que esgrime el autor para introducir su voz en el juego de la metaficción— dice: “al fin de cuentas, entre investigar un crimen y escribir una novela, no hay mucha diferencia. Escribir también es descubrir un misterio, buscar pistas en el inconsciente, seguir las huellas de las palabras o de un sentimiento”³⁸⁵. En efecto, a lo largo de sus novelas se proporcionan los indicios necesarios para que el lector, partícipe activo, reflexione sobre la condición humana y las sociedades actuales.

Heredia: detective santiaguino

El detective Heredia apareció por primera vez en *La ciudad está triste*. Díaz Eterovic escribió esta breve novela en 1985, pero lo cierto es que la Editorial Sin Fronteras no la publicó hasta 1987, cuando todavía no había acabado la dictadura de Augusto Pinochet. La tradición de la que bebe Díaz Eterovic a la hora de crear su personaje más representativo proviene, sin lugar a dudas, del *hardboiled* estadounidense. El arquetipo del detective duro pero sentimental creado y consolidado por Dashiell Hammett y Raymond Chandler se hace especialmente patente en el Heredia de la primera novela. El lector reconoce al clásico detective privado de carácter solitario, tristón e incorruptible, que hace gala de un inconfundible sentido del humor. Incluso en la descripción física, más concretamente en la estatura, Díaz Eterovic acerca a su investigador a los famosos Sam Spade y Philip Marlowe. En *El halcón maltés*, Spade es descrito como muy alto, “al menos

³⁸⁵ Ramón Díaz Eterovic, *El ojo del alma*, Santiago, Lom, 2001, pág. 120.

de seis pies de estatura”³⁸⁶, y en *El sueño eterno* la primera observación de la jovencita Carmen Sternwood al encontrarse con Marlowe es en referencia a su altura, le dice “es usted terriblemente alto”³⁸⁷. Siguiendo este patrón, más cercano al prototipo anglosajón que al del latinoamericano, Heredia es descrito como un hombre corpulento de metro ochenta³⁸⁸. En referencia a la herencia clásica de su personaje, Díaz Eterovic expresa:

Heredia es un detective construido a la usanza de los personajes clásicos del género, pero con otras características de lenguaje, psicológicas, aptitudes y visión de mundo que lo distancian, le dan otra personalidad y lo ubican en una realidad como la chilena, que es en la cual él se desarrolla y actúa desde sus orígenes³⁸⁹.

En efecto, en *La ciudad está triste* el sabueso de Díaz Eterovic se muestra todavía demasiado apegado al arquetipo clásico, hecho que le resta credibilidad. Sin embargo, poco a poco, en las siguientes novelas, el autor lo va dotando de una personalidad propia hasta convertirlo en un personaje tridimensional y de referencia en la narrativa neopolicial latinoamericana, junto a Héctor Belascoarán Shayne, de Paco Ignacio Taibo II, y Mario Conde, de Leonardo Padura. El autor reconoce que antes incluso de que se llegara a publicar esta primera novela ya “pensaba que el personaje admitía un mayor desarrollo como tal” y permitía “profundizar más en sus aspectos psicológicos, tal vez dotarlo de una vida personal, de un medio, de amigos”³⁹⁰. Curiosamente, en esta evolución natural de Heredia, especialmente en el desarrollo de su psicología, puede hallarse un paralelismo con el proceso de transformación del modelo del detective duro desde Sam Spade y Philip Marlowe hasta Lew Archer, de Ross Macdonald (último vértice del triángulo de autores fundacionales de la novela negra). La elaboración de la caracterización psicológica es

³⁸⁶ Dashiell Hammett, *El halcón maltés*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 10.

³⁸⁷ Raymond Chandler, *El sueño eterno*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 10.

³⁸⁸ Ramón Díaz Eterovic, *La ciudad está triste*, Santiago, Lom, 2000, pág. 17.

³⁸⁹ Ramón Díaz Eterovic, “A propósito de Heredia y su mundo”, cit., pág. 13.

³⁹⁰ Véase la entrevista a Ramón Díaz Eterovic del anexo I de este trabajo, pág. 297.

mayor en Archer que en Spade y Marlowe, y desde esta perspectiva, con el paso de las novelas, Heredia se asemeja más al investigador de Macdonald que a los de Hammett y Chandler.

Otra de las fuentes literarias de la que Díaz Eterovic se reconoce deudor se halla en la narrativa social chilena de la llamada “generación del 38”. Ciertamente autores como Daniel Belmar, Manuel Rojas y Francisco Coloane anticipaban ese deseo de retratar la problemática de la realidad chilena incidiendo en la marginalidad. El proyecto de Díaz Eterovic recoge esta sensibilidad crítica y continúa con esa línea realista y testimonial. En este sentido el propio autor señala que pueden encontrarse rasgos compartidos entre Heredia y alguno de los personajes creados por Manuel Rojas, por ejemplo, Aniceto Hevia³⁹¹. Cristian Cottet ha señalado que Heredia y Hevia, el personaje de *Hijo de ladrón*, comparten la desventura de no poseer planes más allá de un par de horas y no esperan nada de nadie³⁹².

Aunque pueda resultar obvio, se hace necesario apuntar también que el arquetipo de detective duro, idealista y osado hereda, sin duda, rasgos del más ilustre justiciero de la literatura, pues Heredia no puede ser inmune a la vasta influencia de una figura, tan poderosa estéticamente, como es don Quijote. El legado de valores del personaje de Cervantes se hace inevitablemente presente en el investigador santiaguino, pues, como resalta Díaz Eterovic, de aquél “nace su hidalguía y su afán de querer deshacer entuertos y meterse en la patas de los caballos a la menor provocación”³⁹³.

³⁹¹ *Ibidem*, pág. 292.

³⁹² Cristian Cottet, “*Los siete hijos de Simenon* de Ramón Díaz Eterovic”, <http://www.letras.s5.com/eterovic030302.htm>

³⁹³ Sin autor, “La biblioteca personal de Ramón Díaz Eterovic”, *La Tercera*, Suplemento, 30 de noviembre de 2001, pág. 14.

A la hora de reconstruir la biografía de Heredia, a partir de las pequeñas dosis de información que la voz del detective santiaguino, en primera persona, proporciona a lo largo de la serie, lo primero que llama la atención es que sólo conocemos su apellido. Desde el momento en el que el propio autor advierte que se trata de un personaje “sin nombre de pila, o mejor dicho, con un nombre algo estrambótico que no se menciona ni se mencionará en ninguna de sus historias”³⁹⁴, se vislumbra la intención de mantener cierto misterio en torno al pasado y a las raíces familiares del investigador. Heredia omite deliberadamente su nombre, del que en parte se avergüenza y del que dice deberse al “desliz de algún funcionario que no buscó más allá del santoral del día”³⁹⁵. De este modo, la ausencia del nombre enlaza de alguna manera con el hecho, no casual, de que Heredia sea huérfano, condición paradigmática para la Nueva Narrativa Chilena, generación en la que se inscribe Díaz Eterovic y cuya escritura era la del desencanto y el declive de las utopías. En *Solo en la oscuridad*, Heredia asegura tener 37 años³⁹⁶, por lo que, si tenemos en cuenta que la novela se ubica aproximadamente a comienzos de los noventa —la obra se publicó en 1992—, puede situarse la fecha de nacimiento del detective en torno a 1955 o 1956. Clemens Franken y Magda Sepúlveda han apuntado que “este hecho refleja la proximidad del detective con el autor y, por ende, su condición de alter ego”³⁹⁷.

Durante las diez primeras novelas de la serie sólo conocemos de la niñez de Heredia que ésta estuvo marcada por la soledad y la tristeza del orfanato en el que vivió durante su infancia³⁹⁸. El misterio en torno a sus padres —sólo sabemos que Heredia es hijo de madre

³⁹⁴ Ramón Díaz Eterovic, “A propósito de Heredia y su mundo”, cit., pág. 15.

³⁹⁵ Ramón Díaz Eterovic, *Nunca enamores a un forastero*, Santiago, Lom, 2003, pág. 82.

³⁹⁶ Ramón Díaz Eterovic, *Solo en la oscuridad*, Santiago, Lom, 2003, pág. 22.

³⁹⁷ Clemens Franken y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, Santiago, Ediciones UCSH, 2009, pág. 171.

³⁹⁸ *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 79.

soltera³⁹⁹ — no se resuelve hasta *El segundo deseo*, quizá la novela más esperada para los fieles seguidores de la saga, puesto que en ella se ofrecen datos hasta entonces desconocidos sobre los orígenes del detective. Es pues en esta obra cuando el lector averigua que Heredia vivió los cinco primeros años de su vida con su madre, Mercedes, hasta que ésta falleció siendo aún muy joven. De ella, Heredia sólo conserva una Biblia ajada y apenas recuerda lo poco que le contaron en el orfanato⁴⁰⁰; de su padre, únicamente sabe que abandonó a su madre antes de que él naciera⁴⁰¹. Sin embargo, a partir de una carta en la que una antigua amiga de Mercedes le hace saber que uno de los dos anhelos de ésta, antes de morir, era encontrar al padre de Heredia, el detective decide cumplir este “segundo deseo” e inicia una investigación para hallar a su progenitor. A lo largo de la pesquisa, descubre que su padre era un boxeador llamado Buenaventura Dantés y que el apellido que él lleva se lo había adjudicado el cura administrador del orfanato, en homenaje a unos antepasados vascos⁴⁰². El hecho de que el detective ni siquiera herede el apellido de sus padres biológicos expande su vacío emocional, ése que siente todo ser humano al desconocer las propias raíces genealógicas. Finalmente Heredia encuentra a su padre en una clínica, pero la ironía del destino hace que el anciano padezca Alzheimer y no recuerde prácticamente nada de su pasado. El detective expresa así su frustración al no poder completar sus recuerdos familiares: “mis orígenes estaban en la mente de un hombre sin memoria”⁴⁰³.

A parte de que vivió desde los cinco hasta los quince años en un hogar de menores regentado por un religioso llamado Padre Brown —en homenaje al famoso personaje de

³⁹⁹ *A la sombra del dinero*, Santiago, Lom, 2005, pág. 14.

⁴⁰⁰ Ramón Díaz Eterovic, *El segundo deseo*, Santiago, Lom, 2006, pág. 17

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 15.

⁴⁰² *Ibidem*, pág. 70.

⁴⁰³ *Ibidem*, pág. 237.

Chesterton—, de la primera juventud de Heredia sólo se narra que la pasó en Santiago, cerca de la calle Grajales, de la que él mismo dice: “me era familiar, porque parte de mi adolescencia había transcurrido en el barrio en que ella se ubicaba, y cada uno de sus rincones se relacionaba con mis juegos y primeras aventuras amorosas”⁴⁰⁴. Es necesario apuntar desde un principio que la biografía de Heredia se relaciona estrechamente con el espacio urbano; la ciudad forma parte esencial de la historia personal de este detective, que es, a la vez, habitante y testigo de la vida y la memoria de Santiago. Sabemos también que, a principios de los setenta, inició la carrera de Leyes en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, muy cerca de la plaza Italia, pero pronto se decepcionó y abandonó los estudios. Especialmente en *El ojo del alma*, Heredia recuerda su etapa universitaria, interrumpida y profundamente marcada por los primeros años de la dictadura. A raíz del caso que recibe Heredia en esta novela (la desaparición de un antiguo compañero, dirigente político de izquierdas), el detective se reencuentra con su círculo de amigos de la universidad y tiene la oportunidad de observar cómo el trauma del golpe ha afectado a su generación y cómo, ante el fracaso, algunos han optado por la traición o el conformismo. Como buen representante de la figura del perdedor de la narrativa chilena post-golpe, también Heredia ha de enfrentarse a un pasado en el que los primeros tiempos en la universidad, felices y utópicos, se vieron repentinamente truncados por el horror de la dictadura, la violencia desatada, los amigos desaparecidos, etc:

[...] aquellos años en que usaba cabellos largos, pantalones patas de elefante y chalecos artesanales. Me gustaba leer a Sartre, oír a Santana y a Gardel. Jugaba al baloncesto, admiraba al Che y las películas del Gordo y el Flaco. Tenía ilusiones y

⁴⁰⁴ *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 36.

solía reír. Después me puse triste. Había demasiado miedo a mi alrededor y la muerte sonreía, sospechosamente cerca⁴⁰⁵.

Heredia dejó su carrera de Derecho porque comprendió que “la justicia se movía por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y el silencio”⁴⁰⁶. Esta reflexión será para él determinante a la hora de decidir hacerse detective privado:

[...] puse mis libros de leyes en una bolsa, y luego de arrojarlos a un basurero, compré *Las Últimas Noticias* y encontré en sus páginas el aviso de un trabajo que ofrecían, como nochera de un hotel galante ubicado en la calle Catedral. Seis meses trabajé en ese lugar, y luego, alentado por las conversaciones que tenía con Gatica, el exonerado detective del Servicio de Investigaciones que trabajaba como guardia del hotel, decidí arrendar una oficina e instalar en ella mi negocio de investigador privado⁴⁰⁷.

Es en efecto la búsqueda de una justicia que no se mueva por el camino institucional de las leyes lo que le conduce a instalar su oficina de investigador, en cuya puerta —y esto también es un motivo clásico del género— cuelga una placa con la leyenda “HEREDIA, INVESTIGACIONES LEGALES”⁴⁰⁸. El departamento, que utiliza tanto de vivienda como de despacho y en el que vive sólo acompañado por su gato Simenon, se encuentra en el séptimo piso de un viejo edificio situado cerca de la Estación Mapocho, en el centro de Santiago, en una pequeña calle llamada Aillavillú, “donde las casas son unos cascarones lastimosos que aguardan el golpe de gracia”⁴⁰⁹. A pesar de lo maltrecho, el barrio en el que vive Heredia aún conserva el colorido y la cultura popular de los bares y locales más genuinos. La localización de su domicilio en una zona arrinconada por el desarrollo económico no es gratuita si entendemos que entronca con la condición *outsider* del

⁴⁰⁵ *El ojo del alma*, cit., pág. 37.

⁴⁰⁶ *La ciudad está triste*, cit., pág. 10.

⁴⁰⁷ *El ojo del alma*, cit., pág. 113.

⁴⁰⁸ Ramón Díaz Eterovic, *La oscura memoria de las armas*, Santiago, Lom, 2008, pág. 14.

⁴⁰⁹ *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 26.

detective, que se mueve física y emocionalmente en los márgenes de la sociedad. Su posición marginal deviene de una decisión consciente y ética por mantener su independencia; su oficio como investigador privado le otorga, a la vez, libertad y marginalidad. Así se lo reconoce a su amigo policía Dagoberto Solís:

Nuestro negocio es una buena manera de estar al margen. Y lo más valioso es la posibilidad de tomar decisiones. Hoy me quedo en cama. Hoy busco un quiltro perdido. Hoy te escucho. Hoy trato de conocer al asesino de Laura. Hoy, siempre hoy, y al margen.⁴¹⁰

El desordenado y polvoriento departamento, en el que una surtida biblioteca y unos cuantos discos ocupan gran parte de su espacio, es un reflejo de la vida del detective. En este habitáculo el tiempo se ha detenido y se ha dado la espalda a la modernidad. El progreso tecnológico no está hecho para un detective como Heredia que detesta los móviles y los ordenadores y teme que su intimidad se vea corrompida si accede a internet. Para él, el mundo fuera de su casa discurre precipitadamente. Su coche, un viejo Fiat 600 que luego cambia por un Chevy Nova igualmente destartado, es otra muestra más de su apego por lo clásico. Heredia es un sentimental pasado de moda que se resiste a las prisas postmodernas y prefiere los buenos ratos que le aportan sus discos y sus lecturas. Entre sus libros favoritos destacan los de Hemingway, Onetti, Dumas, Simenon, Soriano o Padura. De ellos, y de otros muchos escritores, es de donde extrae las citas a las que recurre habitualmente en sus diálogos con otros personajes. Remitirse a las palabras de sus autores predilectos es parte de su filosofía personal y le ayuda a entender mejor la vida⁴¹¹. En lo que a música respecta, a diferencia de Cayetano Brulé, el detective de Ampuero que es un apasionado del bolero, Heredia prefiere la tristeza descarnada de los tangos o la belleza de

⁴¹⁰ *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 66.

⁴¹¹ Ramón Díaz Eterovic, *El color de la piel*, Santiago, Lom, 2003, pág. 170.

las sinfonías de Mahler. Otra de sus pasiones son las apuestas de caballos; con ellas se saca algún dinero cuando los casos para investigar escasean. Heredia entiende este pasatiempo como algo más que un juego, como una lección de vida ya que “las esperanzas se consumen en unos pocos segundos, y gane o pierda, el apostador sabe que la alegría o la frustración son sentimientos pasajeros”⁴¹². Por otro lado, su modo de vivir al día, su afición desmedida por el tabaco y el alcohol y sus descuidados hábitos alimenticios —a veces come lo mismo que su gato— lo acercan a la caracterización del clásico detective de novela negra y lo distancian de los investigadores sibaritas de la novela problema. De carácter solitario y tristón, Heredia, al igual que hiciera Marlowe, recurre al humor como vía de escape. Ese profundo sentimiento de tristeza que siempre lo acompaña y que roza la preocupación existencialista deviene, una vez más, de su condición de perdedor. Heredia, como otros detectives de esa generación traumatizada por la dictadura chilena que han experimentado el auge y naufragio de la utopía política, no podrá jamás olvidarse de lo ocurrido y así asume ese fracaso: “El pasado, mi pasado y todo lo que me rodeaba, estaba impreso en mí, como una segunda huella digital, y nada de lo que hiciera en el futuro podía estar desligado de ese tiempo, en que vivir tenía la fragilidad de una vela encendida en la intemperie”⁴¹³. Sin embargo, a pesar de las malas cartas que le han tocado y del desengaño y el escepticismo con el que afronta los nuevos tiempos, el detective santiaguino opta por la resistencia. Ante la constante visión de una sociedad que se precipita a la deriva sin aparente remedio, él trabaja para restaurar cierto equilibrio. Es entonces cuando aparece el Heredia sentimental que sueña con que el mundo se puede organizar de otra manera y trata

⁴¹² *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 98.

⁴¹³ *El ojo del alma*, cit., pág. 35.

de “mantener viva la ilusión, la gastada utopía de la justicia”⁴¹⁴. De ahí la paradoja del personaje: escepticismo e idealismo se mezclan a partes iguales en su personalidad. El detective recupera valores olvidados y trata de recobrar la utopía como horizonte vital. Su pesimismo es por tanto un pesimismo activo, puesto que la nostalgia que arrastra y que lo hace estar cada día un poco más triste y un poco más cansado no le impide continuar su lucha ética. No obstante, Heredia es consciente de que esta lucha, que consiste fundamentalmente en hallar el camino hacia la justicia, se verá en parte malograda por las trabas de un Estado corrompido desde la raíz. Esta desconfianza y rebeldía frente al poder establecido es precisamente una de las diferencias con los detectives norteamericanos que, como apuntaba Giardinelli, creían en las posibilidades correctivas del sistema. Heredia, como buen detective latinoamericano, considera que los peores crímenes se gestan “en los salones empresariales, las oficinas de gobierno y los cuarteles militares”⁴¹⁵, y que “no basta con conocer la verdad para castigar a los responsables”⁴¹⁶. Según su experiencia, las trabas burocráticas dejarán impunes a muchos delincuentes poderosos.

En materia política el detective santiaguino no se define explícitamente a través de la palabra —aunque expresa su distanciamiento de las actuaciones y discursos vacíos de los que ostentan cargos públicos⁴¹⁷—, pero sí a través de sus actos, siempre prestos a denunciar los delitos cometidos por militares y otros representantes de la ideología conservadora. A este respecto, Clemens Franken y Magda Sepúlveda opinan que Heredia mantiene una visión maniquea que le impide “ver los tonos medios de la realidad y, por ende, descubrir aspectos positivos en el supuesto enemigo”. También apunta Franken que el hecho de que

⁴¹⁴ *Nunca enamores a un forastero*, cit., pág. 96.

⁴¹⁵ Ramón Díaz Eterovic, *El hombre que pregunta*, Santiago, Lom, 2002, pág. 72

⁴¹⁶ *El ojo del alma*, cit., pág. 241.

⁴¹⁷ *Nunca enamores a un forastero*, cit., pág. 94.

los culpables de los crímenes sean casi siempre miembros de organismos militares y policiales de seguridad nacional le resta suspense a la trama⁴¹⁸. Sin embargo, lo cierto es que Heredia también mantiene buenas relaciones con algunos representantes de la policía y de otras instituciones del Estado que trabajan con honestidad y están dispuestos a hacer lo posible por restablecer un mínimo de justicia para las víctimas. Ejemplos de representantes honrados de la policía son el comisario Dagoberto Solís, gran amigo de Heredia y su principal apoyo hasta *Ángeles y solitarios*, y también la detective de la Policía de Investigaciones Doris Fabra, quien ayuda al detective en *A la sombra del dinero* y en *El segundo deseo*. Incluso en el terreno de las leyes, de las que Heredia desconfía profundamente, también aparece algún trabajador digno y comprometido al que el detective recurre. Un ejemplo es el abogado Ortega, que en *Ángeles y solitarios* nada contra corriente y apuesta por sus principios y valores. En una conversación con Heredia, Ortega dice: “soy de esos abogados que respetan las leyes y creen que los demás también lo hacen. De los que interpusimos recursos de amparo durante la dictadura y nos llenamos de casos de maltrato y atropellos a los derechos humanos”⁴¹⁹.

En cuanto su metodología como investigador privado, Heredia, como Cayetano Brulé, utiliza sobre todo la intuición, “llámelo olfato, tincada o la maldita costumbre de intentar ver bajo el agua”⁴²⁰. En este aspecto, el arquetipo del detective duro se revela nuevamente como modelo, ya que la racionalidad queda en un segundo plano frente a la improvisación. Ésta última es la que, en ocasiones, le conduce a actuar precipitadamente y a recurrir a la violencia si lo considera necesario. Sepúlveda y Franken han apuntado,

⁴¹⁸ Clemens Franken y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, cit., pág. 177.

⁴¹⁹ Ramón Díaz Eterovic, *Ángeles y solitarios*, Navarra, Txalaparta, 2004, pág. 128.

⁴²⁰ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 118.

además, que “su método de resolución ya no es la supra inteligencia, sino la cantidad de información obtenida gracias aquellos personajes que han sido desplazados del poder (prostitutas, quiosqueros, borrachos)”⁴²¹. Este hecho confirma la marginalidad por la que se mueve el detective, cuyos amigos-ayudantes, con excepciones, viven, como él, fuera de los límites que marca la sociedad estándar. Aparte de su deseo de justicia, Heredia reconoce otra motivación a la hora de desarrollar su oficio: la curiosidad. No en vano una de las citas que preceden a *A la sombra del dinero*, y que pertenece a una novela excepcional de Leonardo Sciascia⁴²², recoge, con alguna variación, el siguiente fragmento de un diálogo entre un párroco y un cuitado profesor de instituto que investiga unos crímenes:

—Pero dígame, ¿qué interés tiene usted en el caso?

—Curiosidad, simple curiosidad...⁴²³

Como Laurana (el personaje de Sciascia), Heredia hurga en la vida de víctimas y sospechosos por la necesidad de hallar una explicación que satisfaga su curiosidad, incluso sin calibrar, a veces, el peligro que conlleva escudriñar circunstancias ajenas. Este apremio por saber nace precisamente del entretenimiento favorito de Heredia y de la principal razón del trabajo que ejerce: observar el mundo a su alrededor⁴²⁴. El detective santiaguino es ante todo un testigo de su ciudad y de la sociedad que habita en ella. Su mirada se transforma en una lupa para el lector que quiera indagar en el Santiago cotidiano de las últimas décadas, al tiempo que su voz pretende ser la alarma del reloj que despierte la memoria de un país amnésico. Heredia trata de combatir el olvido y la injusticia con un discurso de denuncia. En un significativo encuentro con el detective Pepe Carvalho —algo que forma parte del

⁴²¹ Clemens Franken y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, cit., pág. 188.

⁴²² Leonardo Sciascia (1921-1989) es considerado uno de los maestros de la narrativa negra en Italia.

⁴²³ Leonardo Sciascia, *A cada cual, lo suyo*, Barcelona, Tusquets, 2009, pág. 89.

⁴²⁴ *El ojo del alma*, cit., pág. 23.

juego intertextual propio del género—, Heredia recuerda una frase que alguna vez dijera el personaje de Vázquez Montalbán: “Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida”⁴²⁵. En efecto, Heredia funciona como un instrumento que detecta los síntomas de una sociedad enferma en lo que a valores se refiere.

La personalidad del detective de Díaz Eterovic queda incompleta sin el perfil de los personajes que suelen acompañarlo en sus investigaciones. Se hace necesario, por tanto, conocer los rasgos representativos de los amigos más cercanos de Heredia. En este caso, la arquetípica figura del amigo-ayudante no la encarna un solo personaje, sino varios. Por un lado está Anselmo Peña, “un jinete retirado, patichueco y enojón que se gana la vida atendiendo un quiosco”⁴²⁶. Su boliche de periódicos está situado en la misma calle del edificio donde vive Heredia, y este lugar estratégico le permite observar quien sube o baja de la oficina del detective y avisar de algún sospechoso merodeante. Según se narra en *El color de la piel*, Anselmo había sido jockey hasta que una lesión lo retiró de las carreras. Conoció al detective en una sucursal del Hipódromo de Chile y desde entonces le aconseja y le lleva las apuestas de caballos que, de vez en cuando, les reportan algún beneficio⁴²⁷. Su carácter risueño y optimista funciona como contrapunto a la tristeza y al pesimismo de Heredia. Al mismo tiempo, su lealtad y su disposición a ayudar —generalmente proporciona información al detective mediante sus contactos, y se encarga también del departamento del “don” cuando éste se ausenta una temporada⁴²⁸— le asemejan a ese amigo simpático y un poco irreflexivo al estilo de Suzuki, el ayudante de Cayetano Brulé. Sin embargo, las apariciones de Anselmo a lo largo de la serie son fluctuantes, por lo que la

⁴²⁵ *A la sombra del dinero*, cit., pág. 31.

⁴²⁶ Ramón Díaz Eterovic, *Nadie sabe más que los muertos*, Santiago, Lom, 2002, pág. 12.

⁴²⁷ *El color de la piel*, cit., pág. 19.

⁴²⁸ Ramón Díaz Eterovic, *Los siete hijos de Simenon*, Barcelona, Seix Barral, 2001, pág. 37.

importancia del personaje varía según cada novela. En *La ciudad está triste* todavía no aparece, en *Nunca enamores a un forastero* y en *Solo en la oscuridad* solamente se le cita de pasada. En *El ojo del alma* y en *El hombre que pregunta* tampoco está presente durante las investigaciones de Heredia, porque se ha ido a vivir a Viña del Mar con una adivina que conoció en la novela *Los siete hijos de Simenon*. Regresa en *El color de la piel* y se queda a vivir en el departamento de Heredia hasta que encuentra una nueva residencia. En las tres últimas novelas también aparece y de nuevo se desenvuelve como el amigo-ayudante con el que Heredia sostiene conversaciones cotidianas. El hecho de que Anselmo falte en tres novelas y de que en otras dos apenas se lo nombre hace necesaria la presencia de otros personajes que, a veces de forma complementaria y a veces de manera sustitutiva, representen también el rol de colaborador desinteresado.

Uno de ellos es Marcos Campbell, un viejo amigo periodista que trabaja tenazmente para sacar a flote una modesta revista de sucesos políticos y policiales llamada “La huella roja”⁴²⁹. En su oficina, situada en la calle Diez de Julio (cerca de la estación de metro Irarrázaval), guarda un completo archivo de artículos y documentos de prensa al que recurre de vez en cuando para ayudar a Heredia en sus investigaciones⁴³⁰. Sobre cómo y cuándo se conocieron detective y periodista, se ofrecen tres versiones⁴³¹ a lo largo de la serie. En *Los siete hijos de Simenon*, Heredia dice: “nos conocimos a fines de los años setenta, una noche en la que el toque de queda de la época nos obligó a buscar refugio en la fuente de soda Carrera”⁴³². En *El ojo del alma*, sin embargo, Heredia recuerda que se

⁴²⁹ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 53.

⁴³⁰ *El hombre que pregunta*, cit., pág. 38.

⁴³¹ A lo largo de las doce novelas aparecen datos inexactos o contradictorios que, como se verá, Díaz Eterovic resuelve ingeniosamente en *La oscura memoria de las armas*, atribuyendo los errores al personaje del Escriba.

⁴³² *Los siete hijos de Simenon*, cit., págs. 84-85.

conocieron en el 74, en una fiesta de bienvenida a estudiantes novatos⁴³³. Y en *La oscura memoria de las armas* rectifica de nuevo: “nos habíamos conocido en la universidad, a fines de los años setenta, en un festival de teatro que reunía a grupos de diferentes facultades”⁴³⁴. En cualquier caso, lo cierto es que ambos compartieron la bohemia universitaria y fue en esos años cuando fraguaron su amistad. Les une no sólo el pasado, sino también la forma de entender la vida. Ambos son testarudos, aman su trabajo y valoran la libertad de pensamiento. Del mismo modo y precisamente por buscar la verdad sin cortapisas, a ninguno de los dos les ha ido demasiado bien, a Campbell en su periodismo independiente y a Heredia en una profesión que ni siquiera existe para la mayoría de la sociedad. El personaje de Campbell viene a sustituir de alguna manera a Dagoberto Solís, asesinado en la novela anterior, *Ángeles y solitarios*, y a apoyar el papel de Anselmo, en cuanto a amistad y colaboración se refiere. Precisamente cuando el personaje del quiosquero no aparece —como en *El ojo del alma* o en *El hombre que pregunta*—, el papel del periodista adquiere mayor importancia.

Otro motivo clásico de la novela negra es que el detective tenga un contacto dentro de la policía a través del cual puede acceder, de manera verosímil, a escenarios, pruebas y recursos que, de otra manera, serían inalcanzables para el sabueso. En la serie Heredia, este personaje es algo más que un mero secundario, puesto que el policía que lo representa, el comisario Dagoberto Solís, es, además, el mejor y más antiguo amigo del detective santiaguino. El detective se refiere a él en los siguientes términos: “Mi mejor amigo y el tira más bueno que he conocido”⁴³⁵. Aparece ya en *La ciudad está triste*, a diferencia de de Anselmo, del que no se habla hasta *Nunca enamores a un forastero*. Heredia y Solís se

⁴³³ *El ojo del alma*, cit., pág. 14.

⁴³⁴ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 54.

⁴³⁵ *Los siete hijos de Simenon*, cit., pág. 34.

conocieron muy jóvenes, cuando eran compañeros en el liceo⁴³⁶. Paradójicamente, un mismo deseo de justicia les llevó por caminos diferentes hasta que, años después, se reencontraron siendo ya uno detective privado y el otro policía⁴³⁷. Solís es para Heredia uno de los pocos detectives honrados de Santiago, que intenta investigar los casos hasta el final aun a pesar de las corruptelas del sistema. Esto le acarrea no pocos conflictos con sus superiores, quienes incluso, como se narra en *Nadie sabe más que los muertos*, llegan darlo de baja del Servicio de Investigaciones por querer saber más de la cuenta⁴³⁸. Durante su retiro —que al final acaba siendo temporal porque luego lo readmiten— se establece en un pequeño pueblo costero, pero mantiene siempre el trato con Heredia y le proporciona su ayuda en la medida de lo posible. A pesar de su dramático asesinato en *Ángeles y solitarios* —la quinta novela—, Solís es uno de los personajes más representativos y recordados de la serie. Como apuntan Franken y Sepúlveda, la amistad cumple un rol importantísimo en las novelas de Díaz Eterovic, ya que ésta “es para Heredia un refugio ante un mundo hostil y amenazador” y “alcanza su máximo grado en la relación entre el detective y el policía Dagoberto Solís”⁴³⁹. El comisario es un hombre leal y de confianza, capaz de proteger a su amigo incluso poniendo en riesgo su puesto. Es este sentido de la amistad el que le lleva a tapar algunas actuaciones de Heredia, no siempre lícitas, y hasta a participar en ellas. Por ejemplo, al final de *La ciudad está triste*, Solís, aunque reticente, no impide que el detective mate al criminal que buscaban. En efecto, ambos comparten un mismo concepto de justicia que asumen como deber moral, aunque desde vías distintas. Su profesión es para Solís algo más que un trabajo, es un compromiso ético por el que incluso sacrifica su matrimonio (su

⁴³⁶ Sobre este punto también existe una versión distinta. En *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 26, Heredia dice conocer a Heredia desde los tiempos de la universidad.

⁴³⁷ *La ciudad está triste*, cit., pág. 18.

⁴³⁸ *Nadie sabe más que los muertos*, cit., pág. 17.

⁴³⁹ Clemens Franken y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, cit., pág. 179.

mujer decide abandonarlo porque no entiende su reincorporación al Servicio de Investigaciones). En un diálogo con Heredia el comisario se expresa en este sentido: “Ambos sabemos que nuestro oficio es algo que se aprende y se respeta. Me lo dijiste una noche similar a ésta y yo retomé mi trabajo, aunque eso significara volver a trabajar con pendejos, y que mi mujer se mandara a cambiar”⁴⁴⁰. La importancia de la amistad de Solís para el detective se percibe también cuando, a pesar de su muerte, éste le sigue recordando con afecto en las siguientes novelas.

Generalmente la figura del amigo-ayudante como elemento narrativo se utiliza para dar forma de diálogo a las reflexiones personales del detective y evitar, así, el exceso de monólogo interior. Los citados Anselmo, Campbell y Solís cumplen en parte esta función, aunque Díaz Eterovic delega principalmente este cometido al personaje que probablemente sea el elemento más original de su “universo” literario: Simenon. Éste es un gato blanco, vagabundo, que Heredia acogió como compañero de piso y con el cual conversa a diario. En la siguiente cita el detective cuenta cómo llegó a su piso y explica el porqué de su nombre homenaje:

Llegó una tarde a mi departamento jodido de hambre. Le di una lata de jurel, le ofrecí un sillón para que reposara sus huesos, y desde entonces no se mueve de mi lado. Una noche lo encontré durmiendo sobre un tomo de las obras selectas de Simenon que tengo en mi biblioteca. Al parecer le gustaba el libro, su grosor, olor, ¿qué sé yo?, y como no tenía nombre, lo bauticé Simenon⁴⁴¹.

Este personaje aparece por primera vez en *Solo en la oscuridad*, si bien en esta novela todavía no habla, aunque el detective sí se dirige a él. No es hasta la cuarta entrega de la serie, *Nadie sabe más que los muertos*, cuando el gato Simenon contesta a los

⁴⁴⁰ *Ángeles y solitarios*, cit., pág. 23.

⁴⁴¹ *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 94.

comentarios y reflexiones de su dueño. La verosimilitud de este hecho, aparentemente imposible en un discurso realista como es el de Díaz Eterovic, no queda cuestionada si se entiende que el detective conversa con su gato como si hablara consigo mismo. El hecho de que Heredia asuma sin extrañeza y con la más absoluta naturalidad los comentarios de Simenon confirma que no se trata de un elemento fantástico sino, más bien, de una herramienta narrativa para desdoblarse la personalidad del protagonista sin caer en lo neurótico. Un ejemplo similar podría ser el diálogo entre un personaje y su reflejo en el espejo, recurso al que cualquier lector está habituado y que no supone ningún conflicto con la verosimilitud de la ficción. En vez de consultar a su reflejo o a su almohada, Heredia prefiere conversar con su gato para expresar en voz alta sus inquietudes y poder, así, reflexionar sobre sus preocupaciones, unas veces banales, otras más trascendentes. Díaz Eterovic confirma que

estos diálogos que imagina o que tiene Heredia con el gato, surgen como un recurso para desarrollar la corriente de conciencia de Heredia. Me pareció que, en vez de desarrollar largos soliloquios donde Heredia representara sus dudas frente a los casos, frente a lo cansado que puede estar, frente a cómo seguir la investigación, pensé que esto se podía dar a través de diálogos que él sostiene con su mascota⁴⁴².

Ciertamente, Simenon funciona como un interlocutor a través del cual Heredia se proyecta. El subconsciente del detective se manifiesta a través estas conversaciones con su gato. Éste se da la libertad de decir lo que se le antoja a diferencia del “consciente”, inevitablemente encorsetado por escrúpulos y convenciones morales y sociales. Por este motivo Simenon suele plantear a Heredia verdades sobre él mismo que éste detesta oír. También le da consejos sobre los casos que el detective investiga. Sumando a lo anterior el hecho de que dueño y animal compartan citas e ironías al hablar y sean, en ocasiones,

⁴⁴² Véase la entrevista a Ramón Díaz Eterovic del anexo I de este trabajo, pág. 304.

impertinentes y fisgones viene a corroborar que ambos forman parte una misma personalidad. Sirva como ejemplo de todo esto este diálogo que comienza Simenon:

- Necesitas dar una vuelta por el barrio y pensar en otros asuntos.
- Y tal vez beber una copa de vino.
- Nunca te faltan pretextos para beber.
- Mi amistad con el vino no requiere de pretextos. *Ser amigo del vino es serlo de lo auténtico, rechazar lo falso con el corazón.*
- Una buena cita de Fernando Savater. Y no me digas que las citas son algo de tu exclusividad.
- No lo haré. Sé que copias mis malas costumbres.⁴⁴³

Otro de los interlocutores de Heredia es, según el propio detective, “[un] amigo que se dedica a escribir novelas a costa de las historias que le cuento mientras compartimos una copas en el «City» o el «Rimbaud»⁴⁴⁴. Se le describe como un escritor de aspecto cansado, aficionado al tango, a las novelas policíacas y a la poesía, por lo que no es difícil intuir que Díaz Eterovic utiliza al Escriba —así es como le llama Heredia— como antifaz literario. Este personaje se gesta en *Ángeles y Solitarios* cuando el detective santiaguino recuerda:

Una historia que sirvió para que un ocioso aficionado a los gatos escribiera dos novelas sobrecargadas de fantasías y tragos. Se la conté una noche y si ganó algunos pesos con su trabajo, nunca lo supe. El tipo suele aparecer en los diarios hablando de literatura policial y de mí. A veces tengo ganas de ubicarlo y decirle que se deje de pendejadas. Pero, ¿para qué? Es sólo un escritor que trata de ser feliz con las mentiras que cuenta⁴⁴⁵.

En *Los siete hijos de Simenon* también se hace referencia al mismo escritor ocioso⁴⁴⁶, pero no se le nombra como “Escriba” ni se ofrece un diálogo entre él y Heredia

⁴⁴³ *La oscura memoria de las armas*, cit., págs. 245-246.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pág. 17.

⁴⁴⁵ *Ángeles y solitarios*, cit., págs. 109-110.

⁴⁴⁶ *Los siete hijos de Simenon*, cit., pág. 213.

hasta *El ojo del Alma*⁴⁴⁷. Lo cierto es que el Escriba no es el único personaje que escribe sobre las historias que le cuenta Heredia. Éste también menciona reuniones con su amigo Campbell en el City, en las que el periodista le sonsacaba “historias del barrio que después desfiguraba y convertía en crónicas de su revista con el seudónimo de El Inspector Rojo”⁴⁴⁸. Incluso el propio Heredia se convierte temporalmente en escritor cuando, en una vuelta de tuerca, como ha señalado Fernando Moreno⁴⁴⁹, *Los siete hijos de Simenon* termina con la imagen del detective escribiendo, en una servilleta, precisamente las mismas líneas que dan inicio a la primera novela de la serie, *La ciudad está triste*. El hecho de que sea Heredia quien plasme sobre el papel sus propios recuerdos alimenta, una vez más, el juego literario que obliga al lector a preguntarse quién escribió esa novela, ¿el Escriba, Heredia o Díaz Eterovic? En este triángulo, a caballo entre la realidad y la ficción, se hallan nexos de unión no sólo entre el Escriba y Díaz Eterovic, como se ha apuntado anteriormente, o entre Heredia y Díaz Eterovic, quienes comparten, como sugiere el propio autor, “una mirada del mundo, cierto humor negro, cierta actitud, como ver a la vida desde los márgenes”⁴⁵⁰, sino que también se hallan nexos entre el Escriba y Heredia, ya que, como éste último reflexiona:

De un modo u otro, el oficio de ambos era la investigación. Yo lo hacía para descubrir a los responsables de algún crimen o delito, y él para explicarse el mundo en que le tocaba vivir”⁴⁵¹.

Por lo que se ha visto, Díaz Eterovic, Heredia y el Escriba están unidos entre sí por dos elementos: la escritura y la investigación, ambos, oficios solitarios. Es plausible pensar,

⁴⁴⁷ *El ojo del alma*, cit., pág. 119.

⁴⁴⁸ *Los siete hijos de Simenon*, cit., pág. 84.

⁴⁴⁹ Fernando Moreno, “Las pesquisas de Heredia: un discurso de añoranza y desencanto. (A propósito de *Los siete hijos de Simenon*)”, *ALPHA*, núm. 19, 2003, págs. 295-303 (302).

⁴⁵⁰ Véase la entrevista a Ramón Díaz Eterovic del anexo I de este trabajo, pág. 303.

⁴⁵¹ Ramón Díaz Eterovic, *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 62.

por tanto, que los personajes de ficción, Heredia y el Escriba, son máscaras literarias de Díaz Eterovic. Ciertamente es que estas máscaras no son exactamente igual a los heterónimos que, por ejemplo, utilizaba asiduamente Fernando Pessoa, ya que, según Octavio Paz⁴⁵², “la relación de Pessoa con sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes”, y, en este sentido, el poeta portugués era “un creador de obras-de-poetas”. Aplicando estas palabras, Díaz Eterovic sería, entonces, “un inventor de personajes-escritores”. Sin embargo, si como establece también Paz, los heterónimos “son una invención literaria y una necesidad psicológica” y “en cierto modo son los que hubiera podido o querido ser Pessoa; [y] en otro, más profundo, lo que *no* quiso ser”, entonces, sí que puede sugerirse una relación entre las máscaras literarias de Díaz Eterovic y los heterónimos, en el sentido de que el autor chileno, a través de Heredia, puede ser quien quiso ser, y a través del Escriba puede ser lo que no quiso ser, o viceversa. Significativo resulta, de nuevo a este respecto, que Díaz Eterovic cite la siguiente frase de Enrique Vila Matas, en las páginas que preceden a *A la sombra del dinero*: “quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble”⁴⁵³.

En cualquier caso, el juego entre ficción y realidad ha sido, desde siempre, un recurso muy productivo a lo largo de la tradición literaria. En cuanto a la ficción policial, la figura del amigo escritor que recoge las aventuras del investigador para luego publicarlas, viene de lejos. Baste recordar que el Doctor Watson, además del fiel compañero de Sherlock Holmes, ejercía también como autor y narrador de los sorprendentes casos que resolvía el detective más famoso de todos los tiempos. Esta amalgama lúdica entre lo real y lo ficticio resulta especialmente atractiva para los lectores y, en este sentido, aún hoy los

⁴⁵² Octavio Paz, “Pessoa, por Octavio Paz”, *ABC*, 30 de noviembre de 1985, pág. 49.

⁴⁵³ *A la sombra del dinero*, cit., pág. 5.

acérrimos seguidores holmesianos refieren cómo este recurso narrativo se le fue de las manos a su autor, Sir Arthur Conan Doyle, quien, para muchos lectores de la época, no era sino el agente literario del doctor Watson.

En esta línea lúdica también se halla la intertextualidad a la que Díaz Eterovic recurre en numerosas ocasiones a lo largo de la serie. Aparte de las citas literarias y de las numerosas referencias a escritores y libros que aparecen —muchos de ellos adscritos al policial—, uno de los elementos más reconocibles para el aficionado al género es la presencia de otros detectives de ficción que Díaz Eterovic toma prestados como guiño al lector. En este aspecto, destacan, en *A la sombra del dinero*, el ya mencionado encuentro de Heredia con Pepe Carvalho en el City Bar⁴⁵⁴, pero también la presencia de un policía mapuche trasladado a Santiago como castigo, cuyo apellido, Caucamán, nos da la pista definitiva de que se trata del protagonista de *Hot Line*, George Washington Caucamán, de Luis Sepúlveda⁴⁵⁵. Este mismo autor, como se recordará, había utilizado a su vez, en homenaje a Paco Ignacio Taibo II, a un detective tuerto mexicano (Héctor Belascoarán Shayne) para ayudar a su personaje con *Nombre de torero*⁴⁵⁶. La propia serie Heredia pasa a formar parte de la intertextualidad de la obra de Díaz Eterovic cuando el detective habla de las novelas que sobre él escribe el Escriba. En *La oscura memoria de las armas* el autor aprovecha el juego metaliterario para que el detective recrimine al Escriba algunos de los errores o datos confusos que realmente se encuentran en la serie. Heredia le reprocha al Escriba en este encuentro⁴⁵⁷, por ejemplo, las imprecisiones respecto a su edad y a la de su amante Griseta y las distintas versiones sobre los motivos por los que Anselmo dejó su

⁴⁵⁴ Ibidem, pág. 30.

⁴⁵⁵ *A la sombra del dinero*, cit., pág. 188.

⁴⁵⁶ Luis Sepúlveda, *Nombre de torero*, cit., págs. 127-135.

⁴⁵⁷ Ramón Díaz Eterovic, *La oscura memoria de las armas*, cit., págs. 287-288.

trabajo como jockey. Aparte de estos equívocos que Heredia hace explícitos, lo cierto es que a lo largo de las doce novelas se hallan algunos otros datos erróneos, o contradictorios. Por ejemplo, en *Ángeles y Solitarios* Heredia recuerda haber investigado la muerte de una universitaria llamada “Marcela Rojas”⁴⁵⁸, pero la muchacha muerta a la que se refiere el detective es “Beatriz Rojas”, de *La ciudad está triste*. Marcela Rojas era la hermana de la asesinada y la persona que encargó a Heredia el caso. Otro ejemplo es que en *El ojo del alma* Heredia llama “Gatica” al policía retirado que le alentó a instalar su oficina de investigador privado; en cambio, en *El hombre que pregunta* se cita al mismo personaje bajo el nombre de “Santibáñez”⁴⁵⁹. También dan lugar a confusión, como ya se apuntó, las versiones sobre cómo y cuándo se conocieron el detective y su amigo Campbell, cuyo apellido, por cierto, aparece escrito como Cambell en *Los siete hijos de Simenon*.

Por otro lado, para terminar de entender cómo se relaciona Heredia con “el otro” es necesario analizar algunos detalles de su vida amorosa. Clemens Franken y Magda Sepúlveda señalan que “no sólo la amistad es para Heredia un refugio ante un mundo hostil y amenazador; también lo es la sexualidad”, y añaden:

[...] Díaz Eterovic parece sucumbir a la convención creada por D. Hammett con su detective Sam Spade. Spade siente atracción sexual por toda mujer relativamente bella y con un cuerpo bien proporcionado; lo mismo le sucede a Heredia desde la primera novela.

En efecto, cumpliendo con el canon, el detective santiaguino se siente atraído por muchas mujeres a lo largo de toda la serie y tiene *affaires* con varias. Sin embargo, en cuanto a relaciones sentimentales, sólo destacan dos: Andrea y Griseta. De ellas, es con Griseta con quien mantiene una relación más larga en el tiempo, aun con separaciones de

⁴⁵⁸ *Ángeles y solitarios*, cit., pág. 40.

⁴⁵⁹ *El hombre que pregunta*, cit., pág. 91.

por medio. Andrea aparece por primera vez en *La ciudad está triste*, Heredia la conoce como bailarina del cabaret “Caribe”, situado en la calle Bandera, muy cerca de su departamento. Sobre el oficio de Andrea, Guillermo García-Corales y Mirian Pino han apuntado:

el papel que juega Andrea coincide con la categoría de los “trabajadores y vividores de la vía pública”. Por la naturaleza de su empleo, la bailarina de cabaret se expone virtualmente a los deseos de los ciudadanos en tránsito, como si estuviere disponible al mejor postor en el espacio del consumo público.⁴⁶⁰

En este sentido, el propio detective reconoce que los que necesitan un trabajo para vivir, aquellos que no tienen poder ni influencias, han de conformarse con “un poco de la mierda que arroja la ciudad”⁴⁶¹. En todo caso, Heredia busca en Andrea apaciguar su sentimiento de soledad, le impresionan su belleza (la describe como la más hermosa mujer que nunca conociera⁴⁶²) y su ternura (lo acoge en su casa y le cura las heridas después de que éste haya recibido una paliza⁴⁶³). En la segunda novela, sin embargo, el detective la recuerda como alguien “de otro tiempo [...] Una mujer del pasado de la que ya no tenía referencias, salvo la foto que guardaba en mi escritorio y dos o tres cartas confundidas entre las páginas de un libro de Jim Thompson”⁴⁶⁴. Andrea reaparece junto a Heredia en *Solo en la oscuridad*, pero, desde el comienzo de la obra, éste ya intuye que la relación está a punto de terminar:

Nos miramos largo rato en silencio, buscando cada cual la palabra menos torpe que decir. Era como masticar tachuelas sin lastimarse, y la causa principal la conocíamos bien. Antes de su enojo me había pedido que dejara mi trabajo. Estaba

⁴⁶⁰ Guillermo García-Corales y Mirian Pino, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*, cit., pág. 105.

⁴⁶¹ Ramón Díaz Eterovic, *La ciudad está triste*, cit., pág. 27.

⁴⁶² *Ibidem*, pág. 27.

⁴⁶³ *Ibidem*, pág. 46.

⁴⁶⁴ *Nunca enamores a un forastero*, cit., pág. 29.

cansada de verme arrastrar hasta su casa, golpeado o borracho, y también de rezar para que a nadie se le ocurriera ponerme un tiro entre las cejas.⁴⁶⁵

El hecho de que el detective —que arquetípicamente es un solitario sin remedio— tenga problemas con sus parejas a causa de su “arriesgado oficio” es también un motivo de género. En este sentido, Heredia, Cayetano Brulé, Pepe Carvalho y muchos otros forman parte del mismo equipo. En el caso del detective de Díaz Eterovic, esto se comprueba cuando aparece nuevamente solo en *Nadie sabe más que los muertos*. Andrea lo ha abandonado finalmente, “cansada de vivir con un tipo que la alejaba cada día de sus sueños”⁴⁶⁶. En una carta, la ya ex bailarina informa al detective de que se ha casado y ha tenido un bebé. Es preciso recordar en este punto que la visión de la mujer en la narrativa negra está construida desde una óptica mayoritariamente machista. A lo largo de esta tradición, la mujer ha sido encasillada como la malvada *femme fatale*, que manipulaba al “pobre” detective con sus encantos sexuales, o como la esposa conservadora, empeñada en coartar el “espíritu libre” del sabueso y enredarlo en una insulsa vida familiar.

Griseta, la mujer con nombre de tango⁴⁶⁷, es, al menos por ahora —porque la saga tiene visos de continuar— el personaje femenino de mayor importancia en la serie Heredia. Aparece por primera vez en la quinta novela, como el ángel inesperado que necesita el solitario detective. La muchacha, veinte años menor que Heredia, acude a la oficina de éste en busca de un alojamiento por recomendación de su hermano Juan, un viejo conocido del investigador, asesinado en Nicaragua a mediados de los ochenta. Es pues el azar, el detonante de este encuentro. El detective le deja instalarse en su departamento y Griseta, a cambio, le ayuda en sus investigaciones. La joven se descubre como el “ángel” que cuida a

⁴⁶⁵ *Solo en la oscuridad*, cit., págs. 12-13.

⁴⁶⁶ *Nunca enamores a un forastero*, cit., pág. 14.

⁴⁶⁷ Así se titula un tango de 1924, con música de Enrique Delfino y letra de José Ángel Castillo.

Heredia desde su inocencia y pureza. Aunque luego se enamora de ella, el detective no puede desligarse de los estereotipos asociados a la mujer, como se advierte en una de las primeras apreciaciones que hace sobre la muchacha: “hacía de las suyas, manteniendo en orden cada uno de sus rincones para demostrar que a pesar de su edad y rebeldía, ya la dominaba esa costumbre enfermiza de las mujeres por reglamentar la existencia de los hombres”⁴⁶⁸. Tras su primer encuentro sexual, Heredia se ve algo desorientado y no sabe muy bien cómo tratar a una mujer tan joven y con tanta iniciativa. Su naturaleza sentimental le hace temer por la soledad de un nuevo abandono. García-Corales asocia estos sentimientos de incertidumbre del detective, en su relación con Griseta, “a la obsesión de Heredia con lo efímero de las cosas, es decir, la aguda y dolorida conciencia nostálgica de un mundo que falta de modo irremediable”⁴⁶⁹. En efecto, la felicidad del detective se desvaneció siendo aún muy joven. A lo largo de toda su vida lo acompañará la melancolía por un pasado, breve pero colmado de utopías, que se truncó con la llegada de la dictadura. Esa nostalgia se acentúa al conocer a Griseta porque ella representa, con su frescura y su optimismo, la alegría de una juventud perdida. En los inicios de la relación, las experiencias vitales de ambos amantes son radicalmente distintas y este desequilibrio no puede sino terminar con la marcha de la muchacha, de la cual nos habla el detective al comienzo de *Los siete hijos de Simenon*: “[Griseta] se había marchado para completar la dosis de desengaños que necesitaba para estar a mi lado dispuesta a aceptar que la vida, al menos la mía, giraba en una ruleta dispar”⁴⁷⁰. El azar que una vez los unió será la clave en la relación de Griseta y Heredia a lo largo de la saga. En la novela arriba citada ya deciden dejar en

⁴⁶⁸ *Ángeles y solitarios*, cit., pág. 75.

⁴⁶⁹ Guillermo García-Corales y Mirian Pino, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. (Las novelas de Heredia)*, cit., pág. 145.

⁴⁷⁰ *Los siete hijos de Simenon*, cit., pág. 11.

manos de la fortuna sus encuentros: “que el azar sea lo único que nos una. Como hoy, como la tarde aquella en que llegaste a mi oficina”⁴⁷¹. De este modo, en las cuatro siguientes novelas Griseta se suma a las ausencias que Heredia acumula en su historia sentimental. Reaparece en *El segundo deseo*, cuando, nuevamente de forma inesperada, el destino se encarga de reunirlos. En este caso, la investigación de Heredia, relacionada con la búsqueda de dos ancianos, lo lleva a una de las residencias de mayores que precisamente Griseta, ahora psicóloga, está recorriendo para la elaboración de un estudio que evalúe las carencias afectivas y materiales de los ancianos⁴⁷². Han pasado más de diez años desde que se conocieron y Griseta ha cambiado: “hace tiempo que dejé de ser una muchacha. Y no sólo hablo de mi edad. Tú solías decir que la vida enseña más que mil libros y tenías razón”⁴⁷³. A pesar de que las experiencias vividas han transformado a Griseta en una mujer madura y menos alegre y a Heredia en un hombre aún más solitario y más cansado, la pasión entre ellos sigue intacta. Al final de *El segundo deseo*, para ser leales a su pacto de amarse a partir del azar, deciden continuar su relación pero viviendo cada uno en su casa. Este trato se mantendrá durante *La oscura memoria de las armas*.

Existe otro personaje femenino en la serie Heredia que se hace preciso mencionar. Se trata de una mujer policía llamada Doris Fabra que ayuda al detective santiaguino en sus investigaciones en *A la sombra del dinero*, en *El segundo deseo* y en el breve relato “Vi morir a Hank Quilan”⁴⁷⁴. Mirian Pino ha destacado la importancia de este personaje, que encarna los cambios de una nueva policía chilena y ejerce una profesión desempeñada

⁴⁷¹ *Los siete hijos de Simenon*, cit., pág. 223.

⁴⁷² *El segundo deseo*, cit., págs. 73-74.

⁴⁷³ *Ibidem*, pág. 93.

⁴⁷⁴ Ramón Díaz Eterovic, “Vi morir a Hank Quilan”, en *Muchos gatos para un solo crimen*, Santiago, Lom, 2005, págs. 19-34.

mayoritariamente por hombres, porque induce a pensar en una evolución del género negro en cuanto al tratamiento de las figuras femeninas y sus roles. En este sentido, Pino destaca:

La relación entre Heredia y Doris Fabra itinera paulatinamente hacia un trato igualitario, entre pares. Ya no estamos frente a una mujer para el mero goce o como parte necesaria del impulso de seducción de Heredia, ni tampoco como figura funcional al erotismo del narrador protagonista, que es caro al género detectivesco, sino que observamos una presencia activa, a la que se le reconoce su capacidad profesional.⁴⁷⁵

Sin embargo, se ha de precisar que el personaje de Doris Fabra se revela todavía como una excepción y que, por lo general, en la novela negra escrita por hombres, las mujeres se mantienen a la sombra del detective y no salen del segundo plano. El desarrollo del rol activo de los personajes femeninos está aún en ciernes en el policial y no parece que este hecho vaya cambiar radicalmente mientras que la figura de la mujer se utilice, a la hora de construir literariamente al investigador, como un elemento más, ya sea de deseo o de inspiración, del imaginario que complementa la mentalidad y la personalidad del detective.

El Santiago de Heredia

A diferencia del investigador de Roberto Ampuero, que —como se verá— es en esencia un detective viajero, el personaje de Díaz Eterovic está intrínsecamente vinculado a un lugar concreto. Heredia sólo puede entenderse en su totalidad atendiendo a la mirada que nos ofrece sobre Santiago. Su mundo es la ciudad y son contadas las ocasiones en las que el detective la abandona. Aparte de algún viaje coyuntural y breve, Heredia sólo ésta fuera de su urbe en *Nunca enamores a un forastero*, novela en la que se traslada a investigar a Punta Arenas, y en *Solo en la oscuridad*, en la que viaja a Buenos Aires.

⁴⁷⁵ Mirian Pino y Guillermo García-Corales, *El neopolicial latinoamericano y la crónica del Chile actual en las novelas de Ramón Díaz Eterovic*, Nueva York, Edwin Mellen Press, 2008, pág. 96.

Significativamente, cuando el detective se halla en una ciudad que no es la suya pierde algo de su esencia y él mismo reconoce sentirse desubicado: “En mi interior alguien me recordó que mi lugar estaba en Santiago y que pronto extrañaría a su gente alborotada, su esmog y su mierda organizada a gran escala”⁴⁷⁶.

El personaje de Díaz Eterovic se desenvuelve heroicamente en una ciudad triste y devastada por el neón⁴⁷⁷. La imagen literaria que nos ofrece Heredia de la capital chilena deviene de su doble condición como observador de la realidad cotidiana y como testigo de la memoria urbana. A través de los ojos y los oídos del detective, cuya pasión, como se recordará, es investigar el entorno que le rodea, el lector puede visualizar y escuchar los latidos de la vida diaria de la ciudad. Es necesario especificar que el Santiago de Heredia se circunscribe principalmente al centro, en el que se hallan, por ejemplo, la Plaza de Armas, la Catedral, el Mercado Central, la Estación Mapocho, etc. El detective se mueve frecuentemente por calles muy representativas como Huérfanos, Bandera, Teatinos, Agustinas o el paseo Ahumada. Es, sobre todo, esta zona en la que Heredia contempla el ir y venir de la gente en su quehacer cotidiano:

Disfruto observando a la gente; a los vendedores que vocean sus productos a voz en cuello y derrochan ingenio para saludar o atraer a sus clientas. A los cantantes populares que entonan rancheras y boleros; a los muchachos de aspecto sucio que ofrecen el servicio de sus carros de madera para trasladar las compras; a la vida, en definitiva, que transita por los rincones, cruel y festiva al mismo tiempo.⁴⁷⁸

La imagen recreada de la ciudad no se limita, sin embargo, a una estampa costumbrista complaciente. El detective interpreta la rutina urbana como una triste

⁴⁷⁶ *Nunca enamores a un forastero*, cit., pág. 162.

⁴⁷⁷ La imagen de un solitario detective en una ciudad triste y devastada por el neón recuerda al policía Rick Deckard en la futurista ciudad de Los Ángeles de *Blade Runner*, película basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick.

⁴⁷⁸ *El ojo del alma*, cit., pág. 205.

mascarada en la que las personas, con sus caretas y trajes de costumbre, interpretan el rol que se les ha asignado “en la gran representación de la vida”⁴⁷⁹. Esta visión carnavalesca esconde una realidad sombría que es, precisamente, por la que se mueve Heredia. El foco de atención se sitúa, pues, en las entrañas de una urbe superpoblada en la que reinan, paradójicamente, la soledad y el desamparo. El investigador de Díaz Eterovic se interesa especialmente por el lado oscuro de Santiago, por la cara menos visible. Esa parte, tal vez la más auténtica pero que permanece rodeada de sombras⁴⁸⁰, es en la que más nítidamente se perciben las miserias y el abandono que sufren las personas. El detective, en palabras de Guillermo García-Corales y Mirian Pino, “deja caer constantemente su mirada sobre la marginalidad del hábitat urbano. Así, realiza recortes arquitectónicos de su entorno que [...] funcionan como una prolongación de la propia precariedad”⁴⁸¹. En efecto, es desde su condición de *outsider* desde donde Heredia contempla los espacios urbanos que muestran a los expulsados del sistema social. Santiago se devela como una ciudad-monstruo que incorpora a su bestiario a los marginados, al mismo tiempo que los vuelve invisibles para el resto de la sociedad; una sociedad que continúa, ajena, con su ritmo de vida:

Comprobé una vez más que, a cierta hora del día, el centro de Santiago se poblaba de personajes fantasmales que sufrían la indiferencia de los paseantes. Mendigos que mostraban sus deformidades, madres exhibiendo a sus hijos enfermos, predicadores a simple vista necesitados de atención psiquiátrica, poetas famélicos que vendían sus obras impresas en papeles ajados, retratistas que ofrecían sus dibujos al carbón. Seres que parecían emerger de la nada y que sin embargo, con la constancia de un oficinista, cumplían sus horarios al borde de las veredas.⁴⁸²

⁴⁷⁹ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 75.

⁴⁸⁰ *El color de la piel*, cit., pág. 183.

⁴⁸¹ Guillermo García-Corales y Mirian Pino, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. (Las novelas de Heredia)*, cit., pág. 99.

⁴⁸² *A la sombra del dinero*, cit., pág. 200.

La penumbra y el carácter “fantasmagórico”⁴⁸³ que domina en el anverso de la ciudad no es siempre un recurso metafórico si se entiende que lo marginal se vincula, en gran medida, a lo nocturno. Díaz Eterovic no recurre a una descripción gótica, sino que más bien recupera, de la clásica novela negra, la imagen de una urbe tramposa cuyos recovecos y esquinas esconden, de noche, los secretos más peligrosos:

Los rincones de la noche santiaguina ya no tenían la placidez de antaño y en los rostros que se cruzaban en mi camino, veía más amenazas que posibilidades de compartir una hora de amistad. Demasiadas miradas esquivas, muchachos drogados, lanzas⁴⁸⁴ de carrera veloz, niñas prostituyéndose por tres pesos, mendigos durmiendo al amparo de los portales de las grandes tiendas comerciales. La inevitable oscuridad de los que quedan fuera de la fiesta.⁴⁸⁵

Como testigo de la memoria de la ciudad, Heredia explora aquellos lugares emblemáticos que son parte de la historia urbana y que están siendo transformados o destruidos. El detective interpreta que muchos de estos cambios no responden al desarrollo natural de la urbe sino más bien a intereses económicos abyectos. Bajo el pretexto del progreso se borran espacios claves de Santiago que, desde su perspectiva, contribuyen a la amnesia de la sociedad:

Donde antaño existió un monumento al Che Guevara había unas réplicas gigantescas de Mampato y Ogú; donde recordaba haber visto viejas casas de adobe, se levantaban enormes edificios de departamentos; en el estadio donde Los Prisioneros dieron su primer recital, se imponía la estructura de un supermercado cuyas escaleras mecánicas se veían desde la calle, permitiendo observar a la clientela que entraba y salía del lugar, como en un interminable desfile de hormigas.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Con este adjetivo nos referimos a la condición de invisibles de los que están marginados por el sistema y no a un componente fantástico.

⁴⁸⁴ Carteristas.

⁴⁸⁵ *El ojo del alma*, cit., pág. 91.

⁴⁸⁶ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 197.

Díaz Eterovic se preocupa por dejar constancia de cómo algunos de esos pequeños rincones, que han dejado su impronta en la ciudad, van siendo arrinconados por “las gigantescas construcciones que alteran el paisaje con su prepotencia de cemento y metal”⁴⁸⁷. El autor chileno planea los recorridos urbanos de Heredia para dejar, al menos, un testimonio literario de ciertos lugares que ya han desaparecido o corren el peligro de hacerlo. En este sentido, los bares, que Heredia dice coleccionar, junto a las citas, como pasatiempo favorito⁴⁸⁸, constituyen un elemento consubstancial en la serie de este detective. El Santiago recreado por Díaz Eterovic no se entiende sin los locales, restaurantes, cabarets, “cafés con piernas”⁴⁸⁹ y fuentes de soda por los que se mueve Heredia y que son una muestra de la cultura popular. La vida de la ciudad se percibe no sólo en las calles y barrios, sino también en los lugares de ocio, puesto que en ellos se recoge la idiosincrasia de una parte de la sociedad chilena. Entre los bares y restaurantes más frecuentados por Heredia se encuentra el “City Bar”, su lugar predilecto para charlar con el Escriba y con sus amigos más cercanos. También el “Touring Bar” y el emblemático “La Piojera”, ambos situados muy cerca de su departamento. En su barrio se hallan, asimismo, “El rey del pescado”, “El lagar de don Quijote”, el “Olímpico” y el “Congreso”. Entre los bares ya desaparecidos de su juventud universitaria, Heredia recuerda el “Real Madrid” y “El Solitario”. Igualmente representativos son “La Unión Chica”, punto de encuentro para muchos escritores y gente del mundillo literario, el “Café Haití”, un conocido “café con piernas” del paseo Ahumada, y el “Capricho”:

un alicaído sobreviviente de la bohemia santiaguina. Una ratonera pringosa, en la que no era aconsejable pedir más de tres tragos seguidos, porque se corría el riesgo

⁴⁸⁷ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 209.

⁴⁸⁸ *El hombre que pregunta*, cit., pág. 192.

⁴⁸⁹ Cafeterías en las que las mujeres que atienden llevan un escueto vestuario para captar el interés de los clientes.

de encontrarse a la salida con amigos inesperados y deseosos de palpar el grosor de una billetera ajena [...] Los artistas del “Capricho” venían de regreso de todos los fracasos, o eran ingenuos iniciándose en el oficio.

A lo largo de las doce novelas de la serie, que abarcan el Chile de los últimos veinte años, Heredia vive una ciudad en constante transformación. Especialmente en las últimas novelas el detective santiaguino percibe el desarrollo urbanístico como un cambio a peor, como una consecuencia brutal de la economía de libre mercado que comercia con todo. Las nuevas autopistas de peaje, los gigantescos centros comerciales son sólo un ejemplo de esa sociedad de consumo de la que Heredia se siente excluido. En este sentido el detective se siente extraño en su propia ciudad, a la que, a pesar de todo, ama profundamente:

Me dije que amaba Santiago; cada uno de sus rincones desde Plaza Italia al poniente, sus calles semidesiertas a las dos de la madrugada y la promesa de una navaja en el vientre de los solitarios [...] Amo todo aquello que me ignora y me integra a los rincones más vivos de la ciudad; los espacios en que mis ojos registran los rostros de seres oscuros y donde, en noches de fortuna, conozco a las muchachas más solas y tiernas de la ciudad.⁴⁹⁰

Ciertamente Díaz Eterovic ha conseguido crear una realidad literaria que puede denominarse “El Santiago de Heredia”. Este hecho le convierte en uno de los escasos autores chilenos que se han ocupado de Santiago como algo más que un elemento para la contextualización narrativa. La ciudad de Heredia se ha convertido en un espacio casi tridimensional en el que el lector se adentra a través de cada una de las novelas que componen la serie. Significativamente, esta acertada construcción del espacio urbano ha sido consignada desde la recepción crítica como uno de los mayores logros de Díaz Eterovic. Así, por ejemplo, Ronnie Muñoz Martineaux entiende que en *Nadie sabe más que*

⁴⁹⁰ *El ojo del alma*, cit., págs. 35-36.

los muertos “la descripción de la ciudad alcanza ritmos admirables”⁴⁹¹. Por su parte, respecto de *Ángeles y solitarios*, Eduardo Guerrero del Río destaca “la presencia de una ciudad (Santiago) oscura y agresiva, reconocible en sus espacios, con sus bares de mala muerte, con su peligro latente”⁴⁹². Ramón Riquelme apunta que Díaz Eterovic “maneja los espacios visuales como si fuera una cámara móvil de cine”⁴⁹³, y Darío Oses afirma:

[Díaz Eterovic] trabaja acertadamente cierta poética urbana, le da una pátina de melancolía a las fealdades de Santiago, a las fuentes de soda donde sirven cerveza tibia, a las calles llenas de basuras y otras contaminaciones, a los hoteluchos ínfimos y a los abominables expendios de hamburguesas.⁴⁹⁴

Justicia versus ley en la serie Heredia

Guillermo García-Corales y Mirian Pino han estudiado a fondo la narrativa policial de Díaz Eterovic. Los resultados de sus investigaciones se encuentran principalmente en dos publicaciones ya citadas: *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)* y *El neopolicial latinoamericano y la crónica del Chile actual en las novelas de Ramón Díaz Eterovic*. En el primer volumen se tratan las seis primeras novelas de la serie Heredia, y en el segundo se continúa con el estudio de las cinco siguientes. Ambos investigadores han abordado la narrativa neopolicial de Díaz Eterovic proponiendo distintas hipótesis de lectura para cada una de las novelas de Heredia. Desde un enfoque cultural-ideológico, han analizado el proceso de nacionalización del género a través de múltiples motivos temáticos como el detective como sujeto solitario y “anti-estado”, las relaciones entre el poder y el crimen, la ciudad como “espacio del deterioro”, el discurso

⁴⁹¹ Ronnie Muñoz Martineaux, “Nadie sabe más que los muertos. (Novela de Ramón Díaz Eterovic)”, *La Prensa Austral*, 1 de febrero de 1994, pág. 2.

⁴⁹² Eduardo Guerrero del Río, “Un cultor del género policial: Heredia, por siempre”, *La Segunda*, 9 de febrero de 1996, pág. 51.

⁴⁹³ Ramón Riquelme, “Crónica de libros”, *La Discusión*, 17 de noviembre de 2002, pág. 6 B.

⁴⁹⁴ Darío Oses, “Novela de un negro tricolor”, *Reseña*, núm. 15, 1994, pág. 17.

“nostálgico y melancólico”, la sátira de la “ciudad letrada”, los espacios marginales y precarios, las huellas de la memoria, el juego intertextual, etc. Teniendo en cuenta esas aportaciones y para no caer en un análisis repetitivo, en las páginas siguientes se estudiará, de manera global, la serie Heredia (incluyendo la última novela, *La oscura memoria de las armas*) desde la perspectiva que ofrece uno de los temas más representativos y quizá menos revisado de la narrativa negra de Díaz Eterovic: el conflicto entre justicia y ley.

Desde la primera novela de la saga, en la que Heredia explica que abandonó su carrera de Leyes cuando comprendió que “la justicia se movía por otra parte”⁴⁹⁵, ya se introduce en el proyecto narrativo de Díaz Eterovic la separación entre las nociones de justicia y ley. Este apunte sobre la biografía del detective no es menor si se entiende que las actuaciones del personaje están fuertemente motivadas por la confrontación entre estos dos conceptos, que se conciben a priori y en teoría como indisociables. En efecto, bajo la problemática social que Díaz Eterovic testimonia en cada una de sus novelas, subyace un conflicto más profundo sin el cual la narrativa de género negro perdería su esencia. Si la aplicación de las leyes coincidiera con la aplicación de la justicia tal como la entiende Heredia, éste probablemente no hubiera calificado de “conocimientos inútiles”⁴⁹⁶ las clases de Derecho Romano, hubiera terminado su carrera y hubiera ejercido como abogado, juez o fiscal. En definitiva, no se habría hecho detective privado. Sin embargo, son estos procesos de disociación entre justicia y ley los que articulan la ficción policial de Díaz Eterovic. El autor chileno parece hacerse eco de las palabras de Borges cuando éste apuntaba que “la ley es una tentativa de codificar la justicia pero muchas veces falla, como es natural”⁴⁹⁷. Si este

⁴⁹⁵ *La ciudad está triste*, cit., pág. 10.

⁴⁹⁶ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 13.

⁴⁹⁷ Jorge Luis Borges, “El pensador literario”, en Osvaldo Ferrari, *En Diálogo* (2º vol.), México, Siglo XXI Editores, 2005, pág. 290.

error en la codificación de la justicia es algo inevitable o no, no es algo que proceda debatir aquí, pero lo que sí debe señalarse es que es este fallo la causa de que la ley no siempre, o casi nunca, represente a la justicia.

En las novelas de Heredia, justicia y ley se disocian por varios motivos. La primera causa reside en que el sistema de leyes está regido por un poder corrupto. Las leyes no están elaboradas por los más sabios, prudentes y buenos de la sociedad, como así se entendía en la filosofía clásica que debía ser. Aristóteles, por ejemplo, afirmaba que “la ley tiene fuerza y poder obligatorio, siendo una razón que haya procedido de alguna grave prudencia y buen juicio”⁴⁹⁸, y que “los comunes gobiernos se tratan y rigen por las leyes, y aquellas son buenas leyes que están hechas por buenos”⁴⁹⁹. En este mismo sentido el pensador italiano Marsilio de Padua concebía que los ciudadanos debían elegir a los más sabios para que éstos elaboraran las leyes:

Es conveniente y sobre manera útil, que las reglas, leyes futuras y estatutos de lo justo, útil y nocivo, lo que toca a las cargas comunes y cosas semejantes, el buscarlas o descubrirlas y examinarlas, se encomiende a los prudentes y expertos por la totalidad de los ciudadanos.⁵⁰⁰

Sin embargo, la realidad literaria de la serie Heredia tiene como referente la tradición de política corrupta de Hispanoamérica. Tanto en las dictaduras del siglo XX como en algunas de las democracias instauradas, la elaboración y ejecución de las leyes ha recaído en manos de oligarquías poderosas, no siempre prudentes y sabias, que se encargan de que el entramado legal se aplique en beneficio propio. Este hecho no es algo nuevo si recordamos que en *La República* de Platón ya se recogía lo siguiente:

⁴⁹⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Barcelona, Orbis, 1984, Libro X, cap. IX, pág. 151.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, pág. 152.

⁵⁰⁰ Marsilio de Padua, *El defensor de la Paz*, Madrid, Tecnos, 1989, pág. 65.

Cada gobierno establece las leyes según su conveniencia: la democracia, leyes democráticas; la tiranía, tiránicas, y del mismo modo los demás. Al establecerlas, muestran los que mandan que es justo para los gobernados lo que a ellos conviene, y al que se sale de esto lo castigan como violador de las leyes y de la justicia. Tal es, mi buen amigo, lo que digo que en todas las ciudades es idénticamente justo: lo conveniente para el gobierno constituido. Y éste es, según creo, el que tiene el poder; de modo que, para todo hombre que discurre bien, lo justo es lo mismo en todas partes: la conveniencia del más fuerte.⁵⁰¹

La narrativa policial de Díaz Eterovic denuncia precisamente cómo son los más fuertes quienes, por medio de la violencia o incluso a través de argucias legales aparentemente democráticas, buscan su conveniencia. Desde la serie Heredia se muestra, por ejemplo, cómo las leyes fueron cómplices del gobierno de Pinochet. Muchos de los criminales implicados en las desapariciones, torturas y otras aberraciones que se produjeron durante la dictadura quedaron impunes utilizando el sistema legal en beneficio propio. En este sentido reflexiona el detective en *La oscura memoria de las armas*: “El tiempo transcurría y borraba las huellas del golpe artero, el eco del grito, la crueldad del ejecutor, la complicidad de los jueces, la tinta retorcida. Demasiado olvido sobre muertes que eran aplastadas por el paso de los años y las palabras a media voz”⁵⁰². De esta complicidad de los jueces en el olvido generalizado y conscientemente programado por los culpables, nace la desconfianza de Heredia en las instituciones de su país. El detective no esconde su aversión por los abogados y su escepticismo respecto de las leyes:

En la lista de personajes que detesto, predicadores y abogados ocupan un lugar de privilegio. En especial aquellos rascaleyes que obtienen el cartón universitario por intersección de alguna manda, y deambulan por la ciudad propinando a diestra y siniestra las tarjetitas que los acreditan como leguleyos, en un país donde las leyes

⁵⁰¹ Platón, *La República*, Madrid, Alianza, 2006, Libro I, pág. 88.

⁵⁰² *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 31.

se venden en las calles y hasta el más desprevenido las pone en el tapete a la hora de la sobremesa.⁵⁰³

A lo largo de la serie es frecuente, por tanto, que aparezcan personajes corruptos que representan de alguna manera el mundo de la ley. Así, por ejemplo, en *Solo en la oscuridad* se habla de un abogado bonaerense, llamado Eusebio Martín Sosa, que está implicado en un negocio de tráfico de drogas y que ordena liquidar al detective santiaguino por husmear en sus asuntos⁵⁰⁴. En la última novela, *La oscura memoria de las armas*, también aparece un abogado deshonesto, Zuñeda, que tiene perversas aficiones como la pederastia⁵⁰⁵. Por otro lado, en *Nadie sabe más que los muertos* es un juez, de apellido Cavens, el responsable de haber entregado en adopción a un niño, hijo de una pareja de desaparecidos que fueron torturados y asesinados durante la dictadura. En una conversación con este juez, que en un pasado había enviado al detective a prisión, dice Heredia:

Creo que se equivocó de hombre. Nada nos une salvo cierta sentencia que está en el pasado. Tampoco creo en sus leyes. Son piezas de museo, pulidas y retocadas de vez en cuando para mantener el orden en beneficio de unos pocos. No estamos en el mismo bando, Cavens. Usted dispone el rigor de las lluvias y los truenos. Yo recojo a los borrachos que se enlodan en las cunetas⁵⁰⁶.

La cita es doblemente significativa. Por una lado recoge el sentimiento del detective de pertenecer al bando contrario de aquél que representa un sistema legal, configurado, como ya se apuntó, por los poderosos, esos que “disponen del rigor de las lluvias y los truenos”, para su propia conveniencia. Por otro lado, la cita también apunta a otra de las causas que disocian la ley de la justicia. Cuando Heredia dice “yo recojo a los borrachos

⁵⁰³ *Ángeles y solitarios*, cit., pág. 125.

⁵⁰⁴ *Solo en la oscuridad*, cit., pág. 133.

⁵⁰⁵ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 215.

⁵⁰⁶ *Nadie sabe más que los muertos*, cit., pág. 24.

que se enlodan en las cunetas” está dando a entender no sólo que está del lado de los más desprotegidos y marginados por el sistema, sino que, además, él es un hombre de acción. El detective interpreta, por tanto, que la justicia sin acción no termina de definirse y, por ende, que las leyes que representa el juez Cavens son meras abstracciones, pasivas, inmóviles, inertes como “piezas de museo”. La ley es, pues, pura teoría en oposición a la justicia que es, fundamentalmente, acción. Por un lado la justicia guarda relación con las víctimas, con los que sufren los abusos y buscan una compensación, esencialmente moral, por el agravio sufrido. Del otro lado, la ley es de los poderosos, de aquellos que, además, suelen aparecer como responsables de los crímenes. Basta un recorrido rápido por la serie Heredia para demostrar que en la narrativa neopolicial la culpabilidad se asocia, por lo general, a figuras que detentan algún tipo de poder o autoridad, ya sea político, económico o militar. Detrás de los crímenes que Heredia investiga suelen estar policías corruptos, ex militares represores, ex agentes de la DINA o de la CNI, empresarios influyentes, políticos, etc. Así, por ejemplo, en *Nunca enamores a un forastero* el asesinato de una mujer llamada Doris Mollet pertenece a una acaudalada e influyente familia de Punta Arenas, y el asesinato de Caicheo, un amigo de Heredia, es obra de Bergamon, un ex agente de los Servicios de Seguridad. En *El ojo del alma*, el desaparecido Andrés Traverso, un importante dirigente político de izquierdas, resulta ser un traidor. Se descubre que durante la dictadura trabajó como agente espía de la CIA y como informante de los Servicios de Seguridad de Pinochet, y que durante esta etapa delató a un compañero de universidad que desapareció y fue probablemente asesinado. En *A la sombra del dinero*, los asesinos directos de un funcionario del Servicio de Inversiones Públicas son ex policías y soplones de los Servicios de Seguridad de la dictadura, pero a la cabeza de los verdaderos responsables, Gaizán y Gimeno, relacionados con un partido político que se financiaba ilegalmente, se halla un

poderoso senador llamado Mella Serpa. En *La oscura memoria de las armas*, el asesinato de Germán Reyes, una de las víctimas de Villa Grimaldi, es ordenado por dos ex altos cargos militares, Toro Palacios y Fullerton, antiguos torturadores que temían ser desenmascarados de sus nuevas identidades bajo las que seguían manejando sucios negocios como el tráfico de armas.

La visión del Estado como criminal, característica esencial del neopolicial latinoamericano, es una de las premisas que articulan las novelas de Heredia. Las leyes generadas por las instituciones de un sistema corrupto son una herramienta más de las redes de poder. Por lo general, aquello que está relacionado con el sistema aparece minado por la corrupción, de ahí que la búsqueda de la justicia por la vía legal sea en parte infructuosa. En la resolución de los casos de los que se encarga, Heredia llega siempre a la verdad, pero no siempre consigue que se haga justicia. El detective, como ciudadano ético, puede deshacer ciertos entuertos pero no pueda alcanzar a desmontar todo el sistema criminal. La cadena jurídica se halla emponzoñada desde sus inicios por los sobornos y los tratos de favor. Así, la policía, entendida como uno de los brazos del Estado que custodia la ley, tampoco se libra de las corruptelas. Por esta razón, a lo largo de la saga de Díaz Eterovic, aparecen varios policías corruptos, y aquellos que no lo son se encuentran atados de pies y manos por una jerarquía que les impide realizar su labor de manera efectiva y justa. Como ejemplos representativos de policías deshonestos citamos a Spolletto de *Nunca enamores a un forastero* y a Tonioni de *Ángeles y solitarios*. El caso del policía Bernales también es significativo ya que en *Ángeles y Solitarios*, recién entrado en la policía, parece ser honrado, y más tarde, en *Los siete hijos de Simenon*, cuando ya ha ascendido de categoría, se corrompe y traiciona a Heredia. Del lado contrario se hallan agentes íntegros como Dagoberto Solís o Doris Fabra, que sistemáticamente han de enfrentarse a las trabas que les

ponen sus jefes del Servicio de Investigaciones cada vez que trabajan en un caso en el que hay implicada gente de altas instancias.

El propio Heredia reconoce que a él le interesa la justicia y no las leyes⁵⁰⁷. Su búsqueda de la justicia ha de circular, pues, por una vereda distinta de la vía jurídica. De ahí que sean escasas las novelas de la serie Heredia que se resuelven con la entrega de los criminales a las autoridades judiciales. Díaz Eterovic opta recurrentemente por finales en los que domine una suerte de justicia literaria por la cual el culpable o los culpables acaben muertos. En efecto, en casi todas las novelas mueren todos o algunos de los criminales. Por ejemplo, las dos tramas policiales que se entrecruzan en *Nunca enamores a un forastero* terminan así. Por un lado, Bergamon —el asesino de Caicheo— y sus secuaces mueren tiroteados en un enfrentamiento con el detective y los amigos que éste ha conocido en la pensión de Punta Arenas. Por otro lado, el asesino de Doris Mollet, una muchacha de clase alta, es ajusticiado de un tiro por su propia esposa. En *Solo en la oscuridad* casi todos los implicados en el tráfico de drogas aparecen muertos y el asesino de la azafata Laura, Javier Ferrada, acaba suicidándose cuando Heredia lo descubre y lo acusa de traidor. En *Nadie sabe más que los muertos*, Dieter Kurtz, ex oficial de la Gestapo y responsable de una colonia de nazis donde adoctrinaban niños robados a los desaparecidos, también se suicida, y Villaseñor y Escudero, los militares asesinos de Víctor Alfaro, un dirigente sindical detenido durante la dictadura, acaban matándose el uno al otro. En *Ángeles y solitarios* los asesinos de Dagoberto Solís, Cancino y Baeza, también mueren: a Cancino lo mandan asesinar y Baeza se cae por el balcón de su casa antes de que Heredia pueda dispararle. En *El ojo del alma* el traidor y asesino Andrés Traverso es ajusticiado por agentes norteamericanos de la CIA. En *La oscura memoria de las armas*, Toro Palacios, uno de los

⁵⁰⁷ *Ángeles y solitarios*, cit., pág. 266.

responsables del asesinato de Germán Reyes, también se suicida arrojándose desde la azotea de un edificio. Sólo en alguna novela, como en *El hombre que pregunta*, el asesino es entregado a las autoridades. También es frecuente que los responsables últimos de los crímenes, generalmente pertenecientes a las altas esferas de poder, queden impunes. En *A la sombra del dinero*, por ejemplo, Gimeno y Gaizán, los que ordenaron el asesinato del funcionario Jorge Sampedro, reciben su castigo (Gimeno es asesinado y Gaizán encarcelado), y sin embargo el verdadero responsable del sucio negocio que ha desencadenado el asesinato, un importante senador, no llega a ser procesado.

El ejemplo más extremo de cómo Heredia busca justicia al margen de la ley se halla en *La ciudad está triste*. En esta novela Heredia resuelve el caso de Beatriz Rojas, una chica desaparecida durante la dictadura de Pinochet que fue torturada y asesinada por participar en movimientos estudiantiles de tinte político. Cuando el detective santiaguino encuentra a un tal Maragaño, miembro del Servicio de Investigaciones y uno de los responsables directos de la muerte de Beatriz, decide tomarse la justicia por su cuenta y matarlo, a pesar de la oposición de su amigo Dagoberto Solís. El diálogo entre ellos es esclarecedor:

Cuando iba a rematarlo me retuvo la mano de Solís.

—Heredia, no es necesario —dijo.

—¿Me aseguras que afuera lo van a juzgar; que no va existir un juez maraco que lo libere?

Solís no respondió. Bajó la mirada hasta encontrar los restos chamuscados de una alfombra y a paso lento salió del cabaré⁵⁰⁸.

En efecto, Heredia dispara a Maragaño porque sabe a ciencia cierta que las leyes no van a hacer justicia con él. El ejemplo puede resultar un poco radical si tenemos en cuenta que en ninguna otra novela Heredia actúa de modo tan activo en la muerte de una persona,

⁵⁰⁸ *La ciudad está triste*, cit., págs. 74-75.

aunque sí es cierto que en varias ocasiones el detective no hace nada para impedir los suicidios, muertes accidentales o asesinatos de algunos criminales. Sin embargo, la cita anterior es válida para mostrar una evolución en el proceder del detective desde la primera novela hasta la última. No es posible afirmar que Heredia llegue a confiar del todo en el sistema legal de su país, pero sí se observa cierto cambio desde *La ciudad está triste* hasta *La oscura memoria de las armas*. En esta última novela, situada veinte años después de la primera (en la que la dictadura todavía estaba activa), Heredia le dice a uno de los militares desenmascarados: “Hoy en día hay varios jueces que se atreven a caminar sobre terrenos pantanosos. Los magistrados lambiscones del pasado están muertos o gozan de las buenas jubilaciones que les dieron a cambio de la complicidad”⁵⁰⁹. Comparando estas palabras con las que el detective pronunciaba en la cita anterior se puede intuir en Heredia un atisbo de esperanza para los nuevos tiempos.

ROBERTO AMPUERO

Para abordar la narrativa de Roberto Ampuero es indispensable conocer ciertos aspectos de su biografía y de su trayectoria ideológica, puesto que su obra literaria está indudablemente determinada por ambas⁵¹⁰. Ampuero nació en Valparaíso en 1953, en medio de una familia que gozaba de una situación económica aceptablemente buena. Allí, en Valparaíso, estudió en un colegio alemán. Siendo muy joven se afilió a las Juventudes Comunistas porque “buscaba la revolución, aunque su familia no era obrera y la lucha lo

⁵⁰⁹ *La oscura memoria de las armas*, cit., pág. 270.

⁵¹⁰ Los datos que se aportan sobre la biografía de Ampuero se han extraído mayoritariamente del artículo de Sergio Gómez, “Roberto Ampuero, escritor. El renegado”, *Siete*, 13 de febrero de 2005, págs. 30-31.

enfrentaba a su propia clase social”⁵¹¹. Más tarde ingresó a la universidad para estudiar antropología social y literatura hispanoamericana. En diciembre de 1973 salió de Chile para estudiar en Alemania del Este, donde esperaba encontrar la utopía hecha realidad, pero pronto se dio cuenta de que aquello no era lo que había esperado. Comenzó ya entonces su proceso de desencanto político, aunque todavía mantenía la ilusión de que el socialismo pudiera triunfar en otra parte. Dice Ampuero al respecto: “Yo pensaba que como ese país (Alemania) fue ocupado por las tropas soviéticas durante la guerra, allí no se había producido una revolución y por eso la gente estaba en contra”⁵¹². Todavía en la RDA, se enamoró de una joven cubana llamada Margarita, que resultó ser hija de Fernando Flores Ibarra, fiscal general de Cuba en los primeros años de la revolución. Ampuero se casó con Margarita y juntos se establecieron en La Habana, al amparo de los privilegios que les ofrecía la posición de su suegro en el gobierno de Fidel Castro. Sin embargo, el chileno se desengañó pronto. Su amistad con Heberto Padilla y otros artistas proscritos por el régimen no ayudaron a disipar el desencanto que se agrandaba por momentos. Finalmente el matrimonio se rompió, y Ampuero renunció definitivamente al comunismo, quedándose así aislado en la isla hasta que pudo obtener una beca para volver a estudiar en Alemania Oriental. En 1982 consiguió cruzar al lado occidental y se estableció en Bonn, donde trabajó varios años como periodista corresponsal y donde comenzó a publicar algún libro. En 1986 conoció a la embajadora de Guatemala en Alemania y se volvió a casar. Desde entonces ha residido en Chile, en Suecia y actualmente trabaja como profesor en la Universidad de Iowa, en la que se doctoró con una tesis sobre la narrativa de Jorge Edwards.

⁵¹¹ Sergio Gómez, “Roberto Ampuero, escritor. El renegado”, cit., pág. 30.

⁵¹² Mili Rodríguez V., “Entrevista con Roberto Ampuero. Un detective de cocina japonesa”, *Mensaje*, núm. 456, enero-febrero de 1997, págs. 14-17 (15).

La profunda desilusión política que devino de sus experiencias en Alemania del Este y en Cuba es un tema recurrente en su narrativa. Asimismo, sus viajes y su labor como periodista son determinantes para entender la construcción del detective Cayetano Brulé y el estilo sobrio de sus novelas. Sobre esto último dice el propio Ampuero:

El periodismo me marcó en la creación de este detective, pero también me marcó en el estilo, porque yo durante años trabajé en una agencia, y el barroco no existe en una agencia de noticias, todo es muy preciso, muy exacto. Yo practico un estilo “sashimi”⁵¹³.

Ampuero luchó durante algún tiempo con el sentimiento de ser un traidor a su causa. Él mismo reconoce que “siempre hay un compromiso que al romperse es sinónimo de traición. Esa sensación es muy difícil, muy pesada”⁵¹⁴. Aunque es una cuestión superada para él, de alguna manera, Ampuero ha exorcizado su complejo a través de su detective, un hombre que a menudo tiene que enfrentarse con los prejuicios de algunos que lo consideran un traidor por ser un cubano de Miami.

Cayetano Brulé es el personaje que más éxito ha proporcionado a Ampuero en su producción literaria. La saga policial que ha inspirado este detective consta de seis novelas por el momento: *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993), *Boleros en La Habana* (1994), *El alemán de Atacama* (1996), *Cita en el Azul Profundo* (2001), *Halcones de la noche* (2004) y *El caso Neruda* (2008). Todas ellas han gozado de una excelente acogida entre el público, como así lo demuestran las numerosas ediciones en distintos idiomas⁵¹⁵

⁵¹³ Mili Rodríguez V., “Entrevista con Roberto Ampuero. Un detective de cocina japonesa”, cit., pág. 16.

⁵¹⁴ *Ibidem*, pág. 15.

⁵¹⁵ Como ejemplo, a continuación se citan las ediciones en griego, italiano, francés y portugués de *Cita en el Azul Profundo*:

Ραντεβού στο βαθύ γαλάζιο, Atenas, Kedros, 2007

Appuntamento al Blu Profondo, Milán, Garzanti, 2006.

Le Café Azull Profundo, París, 10/18, 2005.

Encontro no Azul Profundo, Lisboa, Temas e Debates, 2004.

que se han publicado. Aparte de las novelas de Cayetano Brulé, Ampuero también es autor de *La guerra de los duraznos* (2000), *Nuestros años verde olivo* (1999), *Los amantes de Estocolmo* (2003) y *Pasiones griegas* (2006). Asimismo ha escrito varios cuentos, relatos y el guión para la serie policíaca de televisión *Brigada Escorpión*.

Cayetano Brulé: viajero independiente

Cayetano Brulé apareció por primera vez en *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, obra ganadora del Premio Novela de la Revista de Libros concedido por diario *El Mercurio* en 1993. Algunos de los detalles que influyeron en la construcción de este personaje aparecen en una entrevista publicada por Michael Moody⁵¹⁶. En ella, Roberto Ampuero revela que tomó el apellido “Brulé” de su abuela paterna, cuya familia descendía de inmigrantes franceses afincados en Chiloé a finales del siglo XIX. Para la descripción física del detective, el autor chileno cuenta cómo se inspiró en un periodista venezolano que conoció en Alemania y cuya pintoresca indumentaria, poco apropiada para el invierno germano, daba muestras de la desorientación de un hombre que parecía arrancado a destiempo de su “hábitat” natural:

Venía vestido con un terno blanco de lino, una corbata muy floreada, unos zapatos mocasines; el hombre venía vestido para pasear por Caracas o La Habana, no para el invierno de Bonn. Con sus anteojos gruesos y muy desubicado, me saluda [...] Pero no le llegaba el dinero; no tenía ropa; no sabía que el invierno era tan terrible. Bueno, él estaba sorprendido, apabullado por la realidad europea; se había imaginado otra cosa. La Europa de él era la de las tarjetas postales⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Michael Moody, “Roberto Ampuero y la novela negra, una entrevista”, *Confluencia*, vol. 15, núm. 1, otoño 1999, págs. 127-141.

⁵¹⁷ *Ibidem*, págs. 138-139.

Como el periodista venezolano, también Brulé sufre de una aguda miopía y lleva casi siempre un terno de poliéster pasado de moda y una estrambótica corbata lila con guanaquitos verdes de la que no se despega nunca. Pero lo esencial de este encuentro fortuito que describe Ampuero es que de él surgió efectivamente el origen “tropical” de Cayetano Brulé. Como cubano que reside en Chile, el personaje ficticio comparte con el real la dificultad para desenvolverse en un ambiente que no es el suyo y entre personas con una mentalidad radicalmente distinta. El choque cultural entre de dos mundos muy distintos dentro de Hispanoamérica, el chileno del Cono Sur y el cubano del Caribe, son parte esencial en la construcción de las actuaciones y actitudes del investigador.

La realidad inspira de nuevo a la ficción si se intuye el parecido físico entre Cayetano Brulé y Manuel Vázquez Montalbán. La descripción que ofrece Ampuero de su detective como un hombre calvo, gordito, de peculiar bigote y enormes gafas puede entenderse como un homenaje⁵¹⁸ al conocido escritor. Pero la influencia del español en la obra de Ampuero va más allá de la anécdota fisonómica. Especialmente en su primera novela, Brulé se alimenta notablemente de la herencia del famoso Pepe Carvalho, con quien comparte ciertos rasgos como la afición al “buen comer”, aunque desprovista del sibaritismo del que el gallego hace gala. También en los personajes secundarios, e incluso en los anecdóticos —los dos personajes tienen una perrita como animal de compañía—, se observan las correspondencias. Por ejemplo, Suzuki, el ayudante del investigador cubano, recuerda inevitablemente a Biscuter, quien también lleva nombre de coche y actúa como leal secretario y cocinero de Carvalho. Del mismo modo, las amantes de ambos detectives son dos mujeres maduras que llegarán a abandonarlos en cierto momento de la saga. No

⁵¹⁸ También el nombre del comisario siciliano Salvo Montalbano de Andrea Camilleri, uno de los escritores policiales de referencia de los últimos años, es un claro homenaje a Vázquez Montalbán.

obstante, el personaje de Margarita de las Flores, que aparece poco y sólo en las cuatro primeras novelas de Ampuero, tiene mucho menos peso narrativo que la Charo de Carvalho.

Por otro lado, en *El caso Neruda* se explica cómo Brulé se inspira en el comisario Maigret, célebre personaje creado por Georges Simenon, para iniciarse en su oficio como investigador profesional. En un principio, animado por un ficticio Pablo Neruda, el detective de Ampuero trata de aprender los entresijos de su tarea leyendo las novelas del escritor belga, pero pronto se da cuenta de que son más las diferencias que lo separan del inspector francés, que las semejanzas. Aunque el poeta chileno, quien le encarga por primera vez un caso a Brulé, confía en que éste se convierta en un “Maigret del Caribe”⁵¹⁹, lo cierto es que las circunstancias que rodean al personaje de Simenon nada tienen que ver con las del detective cubano. A lo largo de toda la novela, Brulé va reflexionado sobre el abismo que lo separa de un funcionario francés que recibe el apoyo del Estado. Él es, por el contrario, un “proletario de la investigación”⁵²⁰ que ha de enfrentarse a diario con la realidad de Latinoamérica, un continente “caótico, improvisador e imprevisible”⁵²¹ en el que Maigret jamás lograría resultados. Es evidente que Ampuero utiliza este recurso metaficcional para plantear, más allá del juego literario, sus conclusiones acerca de la figura del detective y las diferencias entre unos y otros. A través de las cavilaciones de Brulé se nos transmite, por ejemplo, que un detective de Europa no funcionaría en América Latina porque allí no rige la misma lógica. Tampoco podrían desenvolverse adecuadamente en el terreno de Brulé los duros del *hardboiled* tipo Philip Marlowe, puesto que los

⁵¹⁹ Roberto Ampuero, *El caso Neruda*, Bogotá, Norma, 2008, pág. 65.

⁵²⁰ Brulé utiliza con asiduidad esta expresión para definirse a sí mismo.

⁵²¹ *El caso Neruda*, cit., pág. 93.

detectives son “hijos de su tierra y su clima”⁵²², y, por tanto, personajes como éste o como Maigret serían incapaces de “amansar la desbordante y copiosa realidad latinoamericana”⁵²³. Ciertamente nada tienen que ver la Gare du Nord, los barrios y los bistrós por los que se mueve Maigret, con los lugares cotidianos del detective de Ampuero. Continuando con ése juego de la doble ficción, Brulé se reconoce como un detective de carne y hueso que ha de sobrevivir a la realidad implacable del Tercer Mundo, mientras que Maigret es sólo un personaje de ficción, que, además, ha sido creado por un escritor europeo ajeno a la coyuntura personal de un latinoamericano. En esta línea, casi al final de *El caso Neruda*, el poeta define a Brulé como un detective auténtico “con sabor a empanadas y vino tinto”⁵²⁴.

En la citada entrevista de Michael Moody, Ampuero también vincula a su detective con los investigadores desarrollados por autores cubanos de los años 60 y 70⁵²⁵, y cita a Luis Rogelio Nogueras como ejemplo de ellos. Es cierto que Brulé se asemeja a esos agentes cubanos “que no tienen ninguna característica propia de los grandes héroes”⁵²⁶ y que las novelas policiales de Ampuero, sobre todo *Cita en el Azul Profundo* y *Halcones de la noche*, entroncan con esa narrativa de espionaje fuertemente ligada a la literatura soviética de la época. Sin embargo, no deja de ser irónico que Ampuero nombre a Nogueras cuando es probable que éste hubiera tachado de “antipolicial” la obra del chileno, dadas las

⁵²² Ibidem, pág. 94.

⁵²³ Ibidem, pág. 95.

⁵²⁴ Ibidem, pág. 244.

⁵²⁵ Para más información sobre este aspecto véase Clemens Franken Kurzen, “La asimilación de la novela policial cubana en Roberto Ampuero”, *Anales de la Literatura Chilena*, año 3, núm. 3, diciembre 2002, págs. 89-105.

⁵²⁶ Michael Moody, “Roberto Ampuero y la novela negra, una entrevista”, cit., pág. 139.

duras críticas hacia la revolución cubana y el régimen de Castro que de ella se desprenden⁵²⁷.

El detective que nos presenta Ampuero es pues un hombre peculiar por su aspecto físico y por su algo anticuada forma de vestir. Con cierto aire de árabe, su exceso de peso, los gruesos anteojos de marco negro, la calva, las tupidas cejas, los ojos café y, sobre todo, el bigote a lo Pancho Villa que luce sin complejos, complementan una marcada personalidad. A lo largo de las seis novelas en las que aparece Brulé, el autor va dejando las huellas necesarias para que el lector reconstruya en su cabeza la biografía y el carácter del detective cubano. Cayetano Brulé nace en La Habana en 1945 y pasa su infancia en el barrio Luyanó, en el que estaba situada la casa de sus abuelos paternos. Aunque con el propósito de regresar algún día a la isla, emigra junto a sus padres a Florida en 1956, tres años antes del triunfo de la Revolución castrista. Sin embargo, el regreso se torna inalcanzable para él y para su madre, una humilde costurera, cuando su padre muere en oscuras circunstancias. El padre de Brulé era un bohemio trompetista de una orquesta tropical que trabajaba con cantantes tan famosos como Beny Moré, razón por la cual el detective sentirá, a lo largo de toda su vida, una especial debilidad por este famoso cantante de boleros. En Miami, Brulé vive su adolescencia y primera juventud y consigue el pasaporte norteamericano que en su futuro trabajo como investigador le traerá facilidades y problemas a partes iguales. Durante la década de los sesenta pasa varios años en Francfort, prestando servicio como recluta voluntario de las Fuerzas Armadas norteamericanas. Esta dura experiencia en Alemania le servirá para aprender la lengua y cultura de un país muy vinculado a Chile por circunstancias histórico-políticas, y al que sus pesquisas lo llevarán

⁵²⁷ Como ya se apuntó, para Noguera el auténtico policial ha de ir, necesariamente, de la mano de la Revolución.

en varias ocasiones. Más tarde, de nuevo en Miami, conoce a María Paz Ángela Undurraga Cox, una chilena aristócrata y socialista de la que se enamora. Esta mujer y su deseo de apoyar el gobierno de Allende constituyen los motivos principales, en una curiosa mezcla de amor y política, que llevan a Brulé a establecerse en Valparaíso en 1971. Allí comienzan los años más difíciles de su vida. Para subsistir, Brulé abre un pequeño taller de reparación de vehículos que luego se incendia, y después desempeña distintos trabajos como mensajero, ayudante de cocina, chófer, vendedor en una ferretería, etc. En 1973, durante los meses previos al golpe militar, su mujer lo abandona⁵²⁸ y se produce un hecho clave en la vida del cubano que desencadena su futuro como detective privado: Brulé conoce a Pablo Neruda y éste le encarga su primer caso. Gracias a la confianza que deposita en él el poeta y a las novelas de Georges Simenon que le sugiere que lea, Brulé comienza a ver clara su vocación. De este modo, algún tiempo después rescata un diploma de detective otorgado por una academia de Florida de estudios a distancia y empieza a trabajar como investigador. En un principio los casos que recibe son modestos: infidelidades, seguimientos, robos, pero pronto le encargan misiones de mayor envergadura que interferirán en el desarrollo de la política nacional e internacional. En este punto arranca la saga con *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, y las novelas siguientes desarrollarán capítulos cronológicamente sucesivos de la vida del detective, a excepción de la última, *El caso Neruda*, que retrocederá hasta 1973 para narrar su primera investigación. Así, en la primera novela el lector se encuentra ya con un investigador más o menos asentado, que ha fijado su residencia en el cerro Concepción de Valparaíso, en una pintoresca casa amarilla

⁵²⁸ Sobre esta cuestión Ampuero ofrece versiones contradictorias a lo largo de la saga. En *El alemán de Atacama* (Santiago de Chile, Planeta, 1996, pág. 142), Brulé dice que su mujer lo dejó por un charanguista integrante de un conjunto folclórico porteño y que se exilió en París. Sin embargo, en *El caso Neruda* (cit., pág. 325) se dice que su ex mujer, tras abandonarle, se estableció en Manhattan y se casó con un magnate de Wall Street.

de estilo neovictoriano del paseo Gervasoni. La oficina donde trabaja se halla en el entretecho de un antiguo y singular edificio céntrico llamado “El Turri”. Allí Brulé desempeña su labor detectivesca con la ayuda de Suzuki, un divertido mestizo, hijo de un marinero japonés y una prostituta chilena que por las noches regenta El Kamikaze, un quiosco de fritangas situado cerca del puerto. Ampuero considera indispensable el buen desarrollo de la figura del amigo-ayudante, de larga tradición en el género, ya que así se evita el abuso del monólogo interior y se facilitan los análisis, discusiones y diálogos del investigador⁵²⁹. Hasta *Cita en el Azul Profundo*, Brulé también cuenta con la compañía de Margarita de las Flores, una mujer que regenta una agencia de contratación de empleadas domésticas y que lo abandonará, como ya se apuntó, al no entender la pasión del detective por un trabajo que le pone constantemente en peligro. Por otro lado, Esperanza, la fiel perrita blanca que acompaña al cubano en sus primeras aventuras, no llega a adquirir nunca la importancia narrativa que sí tiene, por ejemplo, el gato Simenon de Heredia, y, a partir de la tercera novela y sin explicación alguna del autor, deja de aparecer.

Para entender el carácter de Cayetano Brulé es importante tener en cuenta, además de su origen caribeño, sus vicios y gustos. En cuanto a los malos hábitos, destacan los que, por otra parte, suelen caracterizar a muchos de los detectives clásicos de novela negra: el exceso de alcohol, café y tabaco, sumados a una afición desmedida por la vida nocturna, tienden a desordenar los horarios del sabueso. No demasiado entusiasmado con el fútbol, aunque sí reconoce una predilección por los Wanderers de Valparaíso, entre sus placeres favoritos se encuentra, casi en primer plano, el disfrute de las gastronomías tradicionales de las distintas ciudades y países por los que viaja. Por otro lado, de sus raíces isleñas nace su pasión por la música, los compases cubanos y el buen baile, virtud ésta última que

⁵²⁹ Michael Moody, “Roberto Ampuero y la novela negra, una entrevista”, cit., pág. 140.

considera indispensable en una mujer, puesto que para él la capacidad de moverse bien bailando sugiere, a su vez, un buen dominio del ritmo amoroso. La música es un elemento estético importante en las novelas de Brulé, pero especialmente en *Boleros en La Habana*⁵³⁰. Ya en el título como en los epígrafes de las tres partes en que se divide la obra —que llevan nombres de boleros como “Soy el cantante del amor”, “Usted es la culpable” y “Yo guardo tu sabor”— se adivina el componente musical. Además, varios capítulos de la novela, aquellos en los que se siguen los pasos de un cantante llamado Plácido del Rosal, vienen precedidos por fragmentos de boleros. Esta forma musical de origen cubano, de la cual Cayetano Brulé es gran apasionado como lo demuestra su afición por Beny Moré, es una de las más arraigadas en la cultura popular de Hispanoamérica y su función en la novela ayuda a la contextualización y a la comprensión de la idiosincrasia de sus pueblos. En sus letras, el bolero refleja una manera propia de entender la pasión amorosa desde la melancolía. En cierto modo, su ritmo pausado y su final triste son una metáfora de la novela de Ampuero.

Otra de las pasiones de Brulé, que comparte con todo detective prototípico, son las mujeres bellas. Como es habitual dentro del género, tampoco se libra el detective cubano de alguna actitud machista, aunque por lo general suele comportarse de manera respetuosa con amigas y amantes. En el terreno de las relaciones afectivas, Ampuero nos lo describe como ingenuo y sentimental:

Ella se había casado con él para contribuir a la unidad continental antiimperialista y a la fusión entre la intelectualidad revolucionaria y el pujante proletariado.

⁵³⁰ Para más información sobre este aspecto véase Gioconda Marún, “La función del bolero en *Boleros en La Habana* de Roberto Ampuero”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, España, Juan de la Cuesta, 2004, vol. IV, págs. 403-409.

Cayetano, ajeno al cálculo ideológico, había incurrido en el error de casarse sólo por amor⁵³¹.

A pesar de su trayectoria amorosa, en la que abundan más los fracasos que los éxitos, Brulé sigue soñando con encontrar a la mujer de su vida, e incluso en la última novela, ya cincuentón, confiesa su deseo de llegar a ser padre algún día. Todo lo anterior se resume en la filosofía de vida con la que mejor se identifica este detective: el hedonismo. Brulé es, ante todo, un hombre sencillo que goza al máximo con los pequeños y grandes placeres que se le presentan, sin caer por ello en un materialismo superficial. Es también un optimista incorregible que valora, por encima de cualquier otra cosa, su independencia. La reivindicación de su propia libertad de pensamiento y de acción desarrolla un papel fundamental a la hora de haber apostado por su labor como detective privado. Al dedicarse al mundo de la investigación, Brulé no traiciona su espíritu independiente y se compromete con la búsqueda de la verdad y la resolución de los enigmas que tanto lo apasionan. Aunque no trabaja gratis, se reconoce a sí mismo como un detective muy particular: “si descubro que mi cliente es el culpable, lo denuncio. Comienzo un caso por la paga, pero lo continúo por un instinto de justicia”⁵³². El detective de Ampuero comparte con Heredia, el de Díaz Eterovic, “una postura ética: la búsqueda de la verdad y la justicia, aunque en un grado mucho menos comprometido”⁵³³. Su ética y su honradez le otorgan la dignidad necesaria para que el lector se identifique con él. Pero a pesar de sus múltiples virtudes, Brulé no es un superhéroe, sino que también tiene debilidades y defectos que lo hacen más humano. Por ejemplo, confiesa sufrir ansiedad e inseguridad cuando se aproxima al esclarecimiento de un caso y también en alguna ocasión, víctima del miedo, actúa de manera cobarde, como

⁵³¹ Roberto Ampuero, *Boleros en La Habana*, Barcelona, Planeta, 1997, pág. 15.

⁵³² Roberto Ampuero, *Cita en el Azul Profundo*, Santiago, Planeta, 2005, págs. 75-76.

⁵³³ Clemens Franken Kurzen, “Roberto Ampuero y su detective pragmático y gozador”, *Crimen y Verdad en la novela policial chilena actual*, cit., págs. 94-127 (109).

cuando en *Halcones de la noche* decide aceptar el caso con el que le chantajea la CIA por temor a represalias.⁵³⁴ En cuanto a su método de investigación, Brulé se asemeja de nuevo a los clásicos detectives de novela negra puesto que, más que en su agudeza mental, se apoya fundamentalmente en su intuición. Su olfato de sabueso es la verdadera brújula que guía sus pesquisas.

La razón de que Brulé se vuelque por completo en su trabajo responde también a la necesidad de alejar la tristeza que le produce residir en un país diametralmente opuesto a Cuba. La Habana es para él mucho más que su ciudad natal. Es, como para casi todos los exiliados e hijos de exiliados, un símbolo. De hecho, cuando el detective regresa circunstancialmente a ella por cuestiones laborales, siente como si reviviera. Brulé ama profundamente su isla y la forma caribeña de entender la vida y, con la misma intensidad, sufre por la situación de los compatriotas no afines a Castro. Especialmente durante la etapa de la dictadura de Pinochet, su condición de cubano de Miami le provoca continuos conflictos en Chile, donde ha de sobrellevar la desconfianza tanto de la derecha como de la izquierda: “para los militares era sospechoso por ser cubano de La Habana, para los izquierdistas por ser cubano de Miami”⁵³⁵. Siempre ha de lidiar con los prejuicios de los revolucionarios, para los que todo cubano que haya salido de la isla por decisión propia es un traidor. Con el paso de los años y a pesar del perenne sentimiento de desarraigo que lo corroe, Brulé va adaptándose al país en el que ha decidido fijar su residencia y, así, reconoce: “soy cubano y chileno, una mezcla de Caribe y Cono Sur. Tengo lo jodedor de cubano y lo kantiano de los chilenos”⁵³⁶.

⁵³⁴ Roberto Ampuero, *Halcones de la noche*, Santiago, Planeta, 2004, pág. 274.

⁵³⁵ *Boleros en La Habana*, cit., pág. 15.

⁵³⁶ *Halcones de la noche*, cit., pág. 241.

En materia política Cayetano Brulé es un escéptico y se define como “enemigo de las arengas y prédicas apasionadas, las pronunciadas por políticos, ecologistas o sacerdotes”⁵³⁷. Como apunta Clemens Franken Kurzen, el detective de Ampuero “rechaza cualquier interpretación política marcadamente ideológica de la realidad chilena”⁵³⁸. Sin embargo, “es evidente su acento anticastrista y su tono paródico al referirse a los personajes relacionados con el pensamiento de izquierda en Chile”⁵³⁹. Sus ideales son progresistas pero critica duramente lo que él considera la incoherencia de la izquierda, como la de ciertos sectores que ofrecen su apoyo incondicional a Castro. Aunque, ante la política, su papel se acerca más al de un observador que al de una persona comprometida activamente —nunca fue guerrillero en Cuba y su apoyo al gobierno de Allende fue más de pensamiento que de acción—, Brulé no es indiferente ante las injusticias que incluso él mismo ha sufrido. De hecho, en la última novela se narra cómo fue encerrado, tras el golpe de Pinochet, en el campo de concentración de Puchuncaví durante dos semanas⁵⁴⁰. Al igual que Heredia, Brulé tampoco olvida el pasado y así queda expresado en una de las novelas: “recordaba con claridad el golpe militar, los tiroteos y los muertos en la calle, los desaparecidos, el inicio del exilio de tantos”⁵⁴¹. El cubano también critica los intentos de los militares por borrar la memoria de la ciudad⁵⁴² y del mismo modo que a Heredia, al recordar los sombríos años de la dictadura, le invaden sentimientos de orfandad y melancolía⁵⁴³.

⁵³⁷ Roberto Ampuero, *El alemán de Atacama*, Santiago, Planeta, 1996, pág. 95.

⁵³⁸ Clemens Franken Kurzen, “Roberto Ampuero y su detective pragmático y gozador”, pág. 109.

⁵³⁹ Ramón Díaz Eterovic, “La narrativa policial chilena de los años 80 en adelante”, en <http://gangsterera.free.fr/RepNPchilena.htm>

⁵⁴⁰ *El caso Neruda*, cit., pág. 308.

⁵⁴¹ *Boleros en La Habana*, cit., pág. 15.

⁵⁴² *El caso Neruda*, cit., pág. 322.

⁵⁴³ *Ibidem*, pág. 325.

Otra de las características esenciales de Cayetano Brulé, que lo diferencia de Heredia y lo acerca a los agentes de las novelas de espías, es su condición de viajero. El detective de Díaz Eterovic apenas se mueve de Santiago, lo que convierte a esta ciudad en un elemento crucial de su narrativa. Por el contrario, a lo largo de la saga de Brulé no existe ni una sola novela en la que el detective, en busca de pistas, no se desplace fuera de Valparaíso. Estos viajes permiten al autor explorar múltiples escenarios, en especial extranjeros. Muy habitualmente aparecen como destinos La Habana, Miami y distintas ciudades de Alemania, lugares que, en la mayoría de las novelas, adquieren una relevancia importante en relación a la trama. Sin duda, la elección de estas localizaciones no es arbitraria ya que, por un lado, están muy vinculadas a las circunstancias vitales de Brulé —y de Ampuero por extensión, hecho que facilita cómo se desenvuelve el detective por ellas—, y por otro lado también se relacionan con las circunstancias políticas de Chile. No obstante, los casos de Brulé lo llevan a viajar también por otras ciudades extranjeras como Estocolmo, San Petersburgo, México, Washington o La Paz, y por algunas ciudades o territorios chilenos como Santiago, San Pedro de Atacama o Chiloé.

La serie Brulé

Aunque, en un primer momento, el título de alguna novela, como *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, pueda remitirnos al típico *whodunit* de la clásica novela de enigma, lo cierto es que la obra de Ampuero se inscribe plenamente en la narrativa negra encauzada por el neopolicial latinoamericano. Hay que precisar, antes que nada, que la posición ideológica desde la que se aborda este proyecto narrativo es sensiblemente distinta. No es algo nuevo que el neopolicial latinoamericano lo han consolidado, mayoritariamente, autores ligados al pensamiento de izquierdas, y desde este punto de vista Ampuero rompe

con la tradición al distanciarse de estas posturas. La atmósfera de denuncia continúa igualmente presente en su narrativa pero desvinculada del apoyo incondicional a la trayectoria de la izquierda. El autor chileno ubica a su detective en el escepticismo ante el discurso político de ciertos sectores y utiliza la ironía para referirse a algunas actitudes situadas aparentemente en la cúspide del progresismo. El desencanto político da un paso más en Ampuero al transmutar la crítica en sátira.

Las seis novelas que componen la serie Brulé están entrelazadas por dos elementos comunes: el detective y los viajes. A través del investigador el lector actúa, es decir, viaja, visita, interroga, recibe información y saca conclusiones. Por otro lado, los constantes cambios de espacio narrativo marcan el ritmo de las novelas y acercan al lector la realidad de los distintos escenarios europeos, americanos y estadounidenses por los que se mueve Cayetano Brulé. Éste es sin duda la figura clave a lo largo de toda la serie pero, no obstante, existen algunas novelas en las que Ampuero sigue los pasos de otros personajes para ampliar el campo de visión. En este sentido, la serie puede dividirse en dos grupos: uno compuesto por aquellas novelas en las que el autor sólo nos ofrece el punto de vista del detective (siempre en tercera persona), y otro en las que se brindan las historias de varios personajes que discurren generalmente de forma paralela a la trama principal y que, sin duda, están relacionadas con ella. En el primer grupo se hallan *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, *El alemán de Atacama*⁵⁴⁴ y *Cita en el Azul Profundo*, y en el segundo estarían *Boleros en la Habana*, *Halcones de la noche* y *El caso Neruda*. En *Boleros en La Habana* se incluyen capítulos que narran los movimientos de Plácido del Rosal, un cantante de boleros que le encarga a Brulé el caso, y otros referidos a las actuaciones de “El suizo”,

⁵⁴⁴ A pesar de que *El alemán de Atacama* se inicia con un breve pasaje en segunda persona referido a una de las víctimas, parece más adecuado situar esta novela en el primer grupo, puesto que el resto de capítulos se estructuran en torno a los pasos de Brulé.

un sicario cuya misión es asesinar al cantante. En *Halcones de la noche* el espectro de nuevos puntos de vista se amplía y aparecen las historias de varios personajes, como las de un dirigente de una organización que planea un atentado contra Fidel Castro, un agente chileno encargado de llevar a cabo el asesinato, un ex agente de la Stasi, un ex miembro de la KGB, etc. En este caso, la incorporación de tantos pasajes que narran los movimientos de otros personajes que no son el detective, resta protagonismo al papel de éste en comparación con el resto de las novelas. En *El caso Neruda*, por su parte, Brulé recupera su rol protagónico pero, al mismo tiempo, Ampuero intercala algunos capítulos cuyo narrador es un ficticio Neruda que, como en sus memorias, habla sobre las mujeres más importantes de su vida. En torno a estas mujeres se estructura la novela y una de ellas será el objetivo de la investigación.

Hay que destacar que el alcance de los casos que va abordando Brulé se incrementa exponencialmente con cada nueva entrega de la serie. En las tres primeras novelas las investigaciones del cubano son más o menos modestas, pero en las dos siguientes, *Cita en el Azul Profundo* y *Halcones de la noche*, el contenido de las tramas se enreda hasta el punto de involucrar al detective en asuntos de extrema relevancia para la política internacional. En virtud de esto y de la variación en la función del investigador cubano, es posible realizar otra clasificación de la serie en la que destacaría un nuevo grupo compuesto por aquellas dos novelas, ambas muy vinculadas al género del espionaje. La influencia de autores como John Le Carré o Frederick Forsyth, dos de los más reconocidos representantes de esta vertiente literaria, se hace especialmente presente en ellas. Se incrementa, por tanto, la complejidad de las tramas y se acentúa su carácter de intriga política, siempre relacionada ésta con una tácita conspiración internacional en la que se ven implicados los servicios de inteligencia de distintos países, grupos políticos clandestinos y otras

asociaciones de poder que operan a través de intrincadas redes de agentes secretos. Por ejemplo, el argumento de *Cita en el Azul Profundo* comienza con la investigación del asesinato de un periodista cubano, Agustín Lecuona. Éste parece haber desentrañado un misterioso proyecto llamado *Delenda est Australopithecus*. Después de innumerables vericuetos, Brulé descubre que el proyecto ha sido configurado por una organización internacional secreta llamada “World Production Association” (WPA) que agrupa a las empresas más poderosas del hemisferio norte y que, con el fin de velar por sus intereses a escala global, se dedica a radicalizar, de manera clandestina, conflictos potencialmente desestabilizadores para aquellos países emergentes que supongan una seria competencia económica. Finalmente, el detective logra desentrañar los códigos del proyecto y averigua que todo se trata de un programa para la desmoronar política, social y económicamente a Chile. Por su parte, la trama de *Halcones en la noche* se cierne en torno a la conspiración de una asociación de cubanos de Miami llamada “Restauración Democrática” que pretende asesinar a Fidel Castro. Para llevar a cabo su objetivo, el líder del grupo contrata a un resentido ex guerrillero chileno que, con la ayuda de ex agentes de la STASI y de la KGB, logra planear un atentado casi perfecto contra el líder cubano. Por su parte, Cayetano Brulé, extorsionado por la CIA, será el elegido para conseguir abortar la misión. Del mismo modo, la variación en la actuación del detective es un elemento que une estas dos novelas. En ambos casos, Brulé se ve obligado a intervenir y no actúa, como en el resto de sus aventuras, libremente. En *Cita en el Azul Profundo*, agentes de la WPA lo implican en un crimen que no ha cometido y, a pesar de que la persona que le encargó en un principio la investigación le pide que no continúe, el detective cubano se ve forzado a averiguar la verdad si quiere quedar libre de toda sospecha. En *Halcones de la noche*, la CIA le recluta de manera involuntaria al chantajearle con el secuestro de Suzuki y con acusaciones falsas

sobre narcotráfico. En estas dos novelas, pero especialmente en *Halcones de la noche*, se hace evidente un cambio en la función del detective. Brulé actúa no tanto como investigador privado, sino más bien como uno de esos agentes de la novela de espías que ha de impedir, en secreto, un determinado atentado.

La sátira política es otro de los elementos que hacen de la serie Brulé un todo compacto. Todas las novelas están vinculadas por una crítica mordaz a la aplicación “real” y “efectiva” del socialismo y el comunismo en países como Cuba, la República Democrática Alemana y la Unión Soviética. Asimismo, Ampuero trata de sacar a la luz la historia menos conocida de la izquierda, de desentrañar los entresijos de un pensamiento que ha sido traicionado, desde su punto de vista, por las incoherencias de algunos de sus afiliados, que han actuado de manera perversa en beneficio propio.

Por el origen del detective que nos presenta Ampuero, un cubano crecido en Miami, las críticas al régimen de Castro están presentes en toda la serie pero especialmente en *Boleros en La Habana* y *Halcones de la noche*, puesto que gran parte de la trama de estas novelas se desarrolla en Cuba. La Habana es definida por sus contrastes, por los éxitos y fracasos de la política de su gobierno. Así, aparece una ciudad rica en turismo, cultura, naturaleza y alegría, pero también un lugar envenenado por el miedo, la pobreza y el sufrimiento de la gente. Brulé observa con tristeza las diferencias abismales que separan la vida de los cubanos en Miami de la de los habitantes de La Habana, dos ciudades a las que el detective se siente muy ligado emocionalmente:

Y mientras conducía, le pareció inverosímil que aquellos dos mundos tan dispares —el de Miami moderno y rutilante, y el de La Habana desplomada y espartana— estuviesen separados por un estrecho de sólo noventa millas. Pero todo eso, el

Miami de jardines bien cuidados y casas claras, y La Habana, descascarada y abatida, pronta a derrumbarse, todo eso era su mundo, se dijo.⁵⁴⁵

Debajo del paraíso turístico que ofrece La Habana, en la que aparentemente reina una felicidad perenne al son de la música tropical que bailan las negras sandungueras por las calles, existe también una realidad bien distinta, marcada trágicamente por la pobreza. Ampuero describe esta Habana ideal como un edén vetado para los nativos, con hoteles y bares en los que sólo se sirve a extranjeros. En la otra Habana, la realidad es la del desabastecimiento que arrasa en las bodegas y tiendas, “desgarradoramente vacías y destartaladas”⁵⁴⁶, y la de las mujeres que tienen que salir de madrugada a hacer una interminable cola para obtener media libra de arroz⁵⁴⁷. A pesar del apego a su tierra, la falta de libertad y los apuros económicos llevan a muchos a querer salir del país, y es así como se produce “la silenciosa tragedia de los balseros cubanos”⁵⁴⁸. A menudo se muestran en las novelas personajes que quieren abandonar la isla desesperadamente, pero Ampuero incide sobre todo en la tragedia de las mujeres cubanas, que tienen dificultades añadidas a las de los hombres. Por ejemplo, en *Boleros en La Habana* y en *Halcones de la noche* se describe la desdicha de dos mujeres, Paloma y Lety Lazo respectivamente, que no hallan otra solución que buscar un amante extranjero para poder irse de Cuba. También en *Halcones de la noche* aparece un personaje femenino que resume muy bien, para Ampuero, la situación de muchas mujeres cubanas:

¿Crees que soy mesera porque no estudié nada? Pues te equivocas. Soy traductora de alemán y como no pude conseguir trabajo, terminé en ese hotel. Pagan una miseria, pero con las propinas gano más que una profesora de idiomas. Claro, ganaría diez veces más si me dedicara a la prostitución, porque así están

⁵⁴⁵ *Boleros en La Habana*, cit., pág. 44.

⁵⁴⁶ *Boleros en La Habana*, cit., pág. 162.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, pág. 185.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pág. 54.

desgraciadamente las cosas aquí. [...] Mis amigas tratan de irse con el primer extranjero o se meten a putas, al menos esporádicamente, para sobrevivir, y las otras esperan a que pase el tiempo y el hombre se muera. Pero mientras pasa el tiempo para él, también pasa para nosotras.⁵⁴⁹

Las críticas directas a Fidel Castro son frecuentes en la serie Brulé. Especialmente en *Halcones de la noche* el Comandante, al que nombran con distintos apodos como “barbudo” o “Caballo”, es descrito como un hombre cruel que no titubea al ordenar una ejecución y que infunde miedo tanto entre los civiles como entre los componentes más cercanos de su gabinete. Tampoco se pasan por alto las duras circunstancias de los artistas críticos con el régimen. Ampuero recurre a la ficción pero también a lo real —en *El caso Neruda* aparece un poeta llamado Heberto Padilla— para representar la neurosis con la que los artistas perseguidos se ven obligados a vivir cotidianamente.

Los reproches al fracaso del socialismo “real” continúan con la descripción de la RDA como un país gris, estancado, que ha entrado en un túnel del tiempo y en el que se ha frenado el progreso. En uno de sus viajes a Berlín, el detective cubano observa cómo “la gente vestía ropa pasada de moda, de tonos apagados, como si la vida se hubiese detenido en la década del cincuenta”⁵⁵⁰. Al igual que en Cuba, la falta de libertad afecta hasta las decisiones más íntimas. Así, en la última novela de Ampuero, *Margarethen*, una joven alemana que se enamora de Brulé, se ve obligada, en contra de su voluntad, a quedarse en el país. Por su parte, en *El alemán de Atacama* también se trata la ausencia de libertad en el terreno ideológico que reinaba en la RDA:

[...] la deserción masiva de las organizaciones comunistas fue la tónica después de la caída del muro. Piense que a los germano-orientales no les quedaba otra

⁵⁴⁹ *Halcones de la noche*, cit., págs. 273-274.

⁵⁵⁰ *El caso Neruda*, cit., pág. 167.

alternativa bajo el estado comunista. Sólo podía afiliarse a sus organizaciones. Era la única forma de integrarse a la sociedad, de vivir tranquilos y de ascender.⁵⁵¹

De alguna forma, como la víctima del caso de *Cita en el Azul Profundo*, Ampuero reconstruye una historia menos conocida de la izquierda que, desde su punto de vista, es la parte más criticable de la trayectoria de este pensamiento. De manera insistente se critica el apetito desenfrenado por el poder y la riqueza de algunos políticos que en su día defendieron la igualdad social pero que, una vez instalados en el gobierno, se convirtieron en “burguesitos” y “arribistas sociales”⁵⁵². También vehementemente se reprochan las acciones violentas de algunos movimientos revolucionarios. En *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, por ejemplo, Brulé califica de “crímenes imperdonables” los atentados contra carabineros perpetrados por ciertos grupos clandestinos⁵⁵³. De hecho, esta novela narra la investigación del asesinato de un joven chileno que ha sido ejecutado por no apoyar la vía armada defendida por la organización a la que pertenecía. Por otro lado, Brulé, en su escepticismo, percibe como ingenuas e inútiles las intenciones guerrilleras del MIR y de otros grupos rebeldes, que pensaron enfrentarse con éxito a un ejército profesional como el de Pinochet. No es casual, por tanto, que el detective sea abandonado por su mujer, Ángela, una activista muy comprometida con la lucha armada. Otro tema recurrente, ya tratado por Luis Sepúlveda en *Nombre de torero*, es la reconversión de ex guerrilleros y ex agentes de la policía secreta de países socialistas en mercenarios profesionales. En *Halcones de la noche* aparecen un ex combatiente chileno, un ex agente de la STASI y otro de la KGB que comparten una historia común de resentimiento y decepción ante la causa para la que trabajaron y que, en virtud de las circunstancias marginales a las que les han sometido los

⁵⁵¹ *El alemán de Atacama*, cit., pág. 31.

⁵⁵² *Cita en el Azul Profundo*, cit., págs. 40 y 81.

⁵⁵³ Roberto Ampuero, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, Santiago, Planeta, 2005, pág. 81.

nuevos gobiernos y sus antiguos jefes, deciden venderse al primer postor que les ofrezca buenos incentivos económicos. También en *Cita en el Azul Profundo* aparecen agentes dobles que han traicionado sistemáticamente sus principios por dinero. Por ejemplo, uno de los personajes es un ex guerrillero que dirige, por un lado, una institución del gobierno chileno llamada “La Casa”, dedicada al desmantelamiento de los mismos grupos revolucionarios armados a los que él había pertenecido en su día, y que, por otro, trabaja como agente infiltrado del BND, la agencia de inteligencia de Alemania Occidental. Ampuero describe también la situación de desatención en la que la izquierda marginó a los antiguos guerrilleros que no optaron por la traición y que se vieron obligados a subsistir como “taxistas, porteros o empleados de empresas menores”⁵⁵⁴. El detective de Ampuero percibe todo esto como una historia de fracasos e incoherencias y resume así su desencanto político:

[...]si impulsaron la Revolución rusa para que al final los funcionarios comunistas terminaran dueños de las empresas fiscales, y la revolución sandinista para que Daniel Ortega y sus amigos se apoderaran de las casas y las fincas de los somocistas, y esta revolución para que los barbudos del 59 se instalaran con chofer y criadas en el barrio Miramar, y volvieran la prostitución y el capital extranjero, me pregunto si no había en verdad una ruta más corta y menos dolorosa para todo eso.⁵⁵⁵

La contextualización del entorno en el que se desenvuelve Cayetano Brulé se completa con la representación de la coyuntura político-social del Chile post-dictadura. A excepción de *El caso Neruda*, que se centra en el año 73, el resto de novelas se desarrollan durante la década de los noventa y en los primeros años del siglo XXI. Desde la óptica del detective cubano, el lector se acerca a un país frío y gris en el que la nueva democracia ha

⁵⁵⁴ *Cita en el Azul Profundo*, cit., pág. 77.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, pág. 248.

fomentado una macroeconomía que florece sólo para algunos y en el que los conflictos sociales, productos de un desorden endémico, siguen muy presentes. El desempleo, las huelgas, la violencia y otros males están latentes a lo largo de toda la serie, así como las rebeliones de los pueblos indígenas, mapuches, pascuenses, atacameños, etc., que reivindican sus derechos históricos. La idiosincrasia de estos últimos se trata especialmente en *El alemán de Atacama*. En esta novela se actualiza, en cierta manera, la polémica entre “civilización y barbarie” al presentarse a los atacameños como un pueblo con una extraordinaria sensibilidad ecológica, basada en su amor y respeto a la Pachamama, y a los chilenos y extranjeros como personas ignorantes y peligrosamente dañinas para el medio ambiente. En este caso se ponen al descubierto los crímenes ecológicos de ciertas empresas europeas que, sin escrúpulos, realizan vertidos tóxicos en el desierto de Atacama, pero también se denuncian la prepotencia y la miopía de ciertas ONGS que realizan proyectos en un medio que desconocen. Por el contrario, la riqueza del pueblo atacameño queda retratada en una sabiduría ancestral que se plasma en su mitología.

En *El caso Neruda*, como ya se apuntó, el Chile que aparece es el de los turbulentos meses previos al once de septiembre de 1973. A lo largo de la trama aparecen como telón de fondo el clima de inestabilidad del final del gobierno de la Unidad Popular, en el que los enfrentamientos entre sus detractores y sus defensores crecieron en intensidad y violencia y ocurrieron acontecimientos políticos terribles, como el Tacnazo y el golpe de Estado de Pinochet. El panorama con el que se encuentra un joven Brulé, casi recién llegado a Chile, es realmente inquietante: paro indefinido en el sector del transporte, desabastecimiento de alimentos, proliferación del mercado negro, aumento del precio del combustible, etc. Estas circunstancias extremas por las que atraviesa el país se hacen metáfora a través del personaje de Pablo Neruda, un hombre gravemente enfermo y al borde de la muerte que

dice: “No hay remedio. Ni para mí ni para Chile. Salvador sufre un cáncer doble: el de la reacción que no lo deja construir el socialismo en democracia y el de los aliados que aspiran a imponer el socialismo mediante las armas”⁵⁵⁶. Con el fin del gobierno de Allende se acaba también la vida del poeta, y Ampuero, como ya hiciera Jorge Calvo en *La Partida*, narra con pasión la manifestación espontánea que surgió durante el funeral de Neruda⁵⁵⁷, símbolo para unos de la esperanza aún vigente y, para otros, del último estertor de la utopía.

Entre los recursos formales propios del género, Ampuero maneja especialmente bien la tensión narrativa y la ironía. Generalmente las novelas de la serie Brulé están divididas en breves capítulos en los que se dosifica la información de manera que se mantenga siempre el suspense necesario para seguir leyendo. En cuanto a la ironía, hay que destacar que Ampuero la utiliza asiduamente como parte de la técnica para la construcción satírica de situaciones y personajes. El blanco de las ironías suelen ser personajes que han radicalizado sus ideologías hasta caer en el paroxismo. En *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, por ejemplo, se retrata cómicamente a un limpiabotas, ayudante ocasional de Brulé, que ha hecho de la aversión a los países vecinos su filosofía de vida⁵⁵⁸ y que cada vez que mantiene una conversación con el detective saca a relucir sus teorías conspiratorias en contra de bolivianos, peruanos o lo que se tercié. En esta misma novela también se narra con humor un encuentro en el que Brulé entrevista a una mujer alemana, cuya actitud basada en una artificial mezcla entre la filosofía zen, el ecologismo y el estilo hippie desencaja al detective:

Jelle volvió a sentarse sobre la alfombra, esta vez adoptó de inmediato la posición del loto. Después extrajo un estuche de cuero de debajo del suéter. Lo

⁵⁵⁶ *El caso Neruda*, cit., pág. 108.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, págs. 322-324.

⁵⁵⁸ *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, cit., pág. 19.

abrió. Sacó una bolsita de tabaco y un block de papelillos satinados. Sus dedos finos comenzaron a liar su propio cigarro.

Brulé prefirió la alternativa subdesarrollada y cogió un Lucky Strike de la cajetilla. Luego volvió trabajosa, pero estoicamente al suelo.

Voy a ofrecerle fuego o si no va a empezar a frotar maderos, pensó el detective⁵⁵⁹.

Especialmente dura se hace la ironía con la que se describen como “paranoicas” las actitudes de algunos miembros de la izquierda chilena que están permanentemente “obsesionados” con el hecho de que los militares siguen ejerciendo el poder, aun terminada la dictadura. En *Cita en el Azul Profundo* Ampuero los describe como una secta, como un grupo que “disfruta” de una vida secreta marcada por los símbolos y ritos iniciáticos y por “medidas de precaución propias de espías y no de políticos”⁵⁶⁰.

En ocasiones Ampuero cambia la ironía por la parodia para acentuar el tono burlesco de una situación. Por ejemplo, en *El alemán de Atacama* se narra cómo una noche Brulé es zarandeado cómicamente por un jifero, militante de izquierdas y bebedor empedernido llamado Nicolás el Romo, en homenaje a un personaje de *El coloquio de los perros* de Cervantes, que no puede soportar la visión crítica de Cuba que sostiene el detective:

Pese a sus numerosas súplicas en pro de la restauración de la cordura, don Elías, quien a esas horas de la noche ya exhibía más de media docena de cervezas a su haber, no logró neutralizar al robusto y grosero Nicolás el Romo, quien no había hallado nada más oportuno que convertirse en un verdadero molino de aspas alborotadas por un viento iracundo, aspas, por cierto, que ponían en peligro real la integridad física de Cayetano Brulé.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, cit., pág. 128.

⁵⁶⁰ *Cita en el Azul Profundo*, cit., pág. 137.

⁵⁶¹ *El alemán de Atacama*, cit., pág. 164.

En la serie de Cayetano Brulé, como se ha señalado, Ampuero utiliza los recursos que le ofrece el género negro y el de espías para reconstruir de forma satírica los procesos políticos de las últimas décadas en países especialmente vinculados a la aplicación práctica del socialismo. Por ello, aunque sus novelas comparten con otros autores del neopolicial chileno el desencanto de la utopía, su visión crítica, mucho más ácida, está especialmente encauzada a la denuncia de la trayectoria de ciertos sectores de la izquierda. Lo multicultural de sus orígenes, una muy reivindicada independencia y un escepticismo inquebrantable son parte de la esencia del detective que crea Ampuero para su proyecto. Pero las condiciones más definitorias de este personaje son, como se habrá podido advertir, la de explorador aventurero y la de observador incansable de la realidad de los múltiples países a los que sus investigaciones lo llevan.

IV

EL DETECTIVE PERDEDOR Y LA CIUDAD MARGINAL

En torno a los dos elementos que la teoría de la literatura considera como indispensables para la construcción de una ficción policial, el crimen y la investigación, aparecen otros ingredientes que dependen inevitablemente de aquellos dos primeros. Como señala Iván Martín Cerezo, “en la órbita del crimen se encuentran la víctima, el criminal, el lugar del crimen, el modo del crimen y los sospechosos. Alrededor de la investigación, se encontrará la técnica de la investigación, el detective, el desenmascaramiento del criminal y los sospechosos”. Este mismo autor insiste, además, en que “los sospechosos” constituyen “el elemento que pone en relación los núcleos centrales: el crimen y la investigación”⁵⁶². Esta afirmación es muy válida para la novela de enigma, en la que efectivamente se juega a descartar a los posibles culpables. Sin embargo, en la novela negra, que es la que nos ocupa, es el detective el que se revela como el nexo de unión entre crimen e investigación, puesto que el papel de “los sospechosos” queda relegado a un alejado segundo plano. En esta narrativa ya no se juega al “quién es quién”. Ahora lo verdaderamente relevante es el viaje hacia la verdad en medio de una sociedad plagada de tramposos laberintos. Y ese camino sólo lo puede emprender el detective, desde el momento mismo en que el crimen llama a la puerta de su oficina. El investigador es la figura clave para resolver una realidad que se nos presenta codificada. A través de él el lector accede a ese laberinto, generalmente

⁵⁶² Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco*, cit., pág. 40.

urbano, en el que se hallan las huellas de una sociedad en crisis. De este modo se une el personaje del detective con otro de los componentes esenciales de la arquitectura de la novela negra: el espacio urbano. Martín Cerezo destaca el cambio en el planteamiento espacial que se produce a partir de la narrativa de Dashiell Hammett y Raymond Chandler :

Si antes había una preferencia, y prácticamente, una exigencia por situar el relato en espacios cerrados y de carácter privado, en la novela policiaca realista hay un cambio y se preferirá retratar lugares públicos, calles, barrios, la ciudad, pues el detective necesita moverse libremente por estos espacios para dar constancia de las desigualdades sociales, el crimen, de la delincuencia existente en estos espacios abiertos, es decir, en la novela policiaca realista es necesario un cambio de escenario para que uno de sus pilares básicos, como es la crítica social, pueda tratarse.⁵⁶³

En efecto, en la novela negra la crítica social se concibe como principio atávico y se codifica sobre todo a través del espacio urbano y del testimonio del investigador. Por esta razón, la ciudad y el detective se convierten en elementos de análisis indispensables para estudiar a fondo la realidad literaria que afronta la narrativa negra clásica y, por ende, su actualización: el neopolicial latinoamericano.

EL DETECTIVE PERDEDOR

En las novelas neopoliciales revisadas es frecuente que el personaje que desempeña las funciones de detective —ya sea investigador, periodista, escritor o abogado— actualice las características del protagonista modelado por el *hard-boiled* estadounidense. Frecuentemente, el referente es ese tipo duro pero sentimental que actuaba más según su instinto que siguiendo a su mermado intelecto y cuyo comportamiento desdibujaba la

⁵⁶³ *Poética del relato policiaco*, cit., págs. 80-81.

frontera entre el bien y el mal que, por el contrario, los detectives racionalistas y burgueses sí tenían muy claramente establecida. En esa línea de retroalimentación que conecta la literatura y el cine, los detectives neopoliciales también se nutren del arquetipo cinematográfico que Roman Gubern denominara *bad-good-boy* para referirse no sólo al poco escrupuloso detective Sam Spade que interpretara Humphrey Bogart en *El halcón maltés*, de John Huston, sino también a ese “fugitivo perseguido por el destino y condenado al fracaso”⁵⁶⁴ que, por ejemplo, el mismo actor representara en *El último refugio*, de Raoul Walsh. Difuminando el tono fatalista y acotando la mirada al terreno hispanoamericano, parece lícito relacionar a los investigadores de gran parte de las novelas neopoliciales chilenas con la figura literaria del perdedor. Este tipo de antihéroe es recurrente en las expresiones culturales hispanoamericanas. En la tradición musical, por ejemplo, destacan los tangos sobre hombres que han fracasado trágicamente (generalmente en cuestiones amorosas). Del mismo modo, la narrativa está poblada de estos personajes melancólicos, especialmente en la literatura de la generación del desencanto, a la que pertenecen la mayoría de los autores neopoliciales estudiados. El género negro no es una excepción en este sentido, como así lo demuestran algunos títulos significativos como *Manual de perdedores I* (1985) y *Manual de perdedores II* (1987), del argentino Juan Sasturain, o *Perder es cuestión de método* (1997), del colombiano Santiago Gamboa.

Ana María Amar Sánchez, en su artículo “Héroes, vencedores y derrotados o la ‘banalidad del mal’ en la narrativa latinoamericana”⁵⁶⁵, ahonda en la dimensión política del perdedor y distingue entre “perdedores o derrotados” y “fracasados”. La diferencia reside

⁵⁶⁴ Roman Gubern, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 371.

⁵⁶⁵ Ana María Amar Sánchez, “Héroes, vencedores y derrotados o la ‘banalidad del mal’ en la narrativa latinoamericana”, *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 29, julio de 2006, págs. 9-26.

en que los fracasados se resignan, aceptan la derrota, e incluso traicionan. Los perdedores, por el contrario, resisten, recuerdan y persisten en sus convicciones. En palabras de Amar Sánchez:

Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados, garantiza entonces pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota. Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito⁵⁶⁶.

Este éxito reside en el triunfo de la ética. *Ser* el perdedor y asumir este papel es una elección en parte consciente, que se desarrolla como opción vital frente a una coyuntura trágica, la cual tiene un importante componente político. En las representaciones culturales chilenas, el sentimiento de derrota surge, en gran medida, a raíz del asentamiento en el poder del gobierno militar, y se consolida más tarde cuando el proceso democratizador no cumple con las expectativas deseadas. La nueva ideología implantada trata de extinguir otras formas de pensamiento y, ante esto, el perdedor se ve obligado a optar entre el olvido y la adaptación (el perdedor traidor) o la memoria y la resistencia (el perdedor ético). En una conjura de esta realidad, el texto literario amplía el esquema antitético vencedor/perdedor con la contraposición perdedor- traidor/perdedor-ético.

No obstante, la conformación de la figura del perdedor, al menos en el neopolicial chileno estudiado, no se limita a su dimensión política. La derrota se extiende también a su dimensión social y personal (su trabajo, sus relaciones afectivas). El personaje que encarna al detective perdedor se nos presenta generalmente como un hombre solitario en una circunstancia vital bastante compleja. Aunque joven, suele ya haber dejado atrás la primera

⁵⁶⁶ Ana María Amar Sánchez, “Héroes, vencedores y derrotados o la ‘banalidad del mal’ en la narrativa latinoamericana”, cit., pág. 9.

parte de su juventud, marcada indefectiblemente por la violencia del golpe militar. Este pasado traumático lo acompañará a lo largo de toda su vida y será determinante para su comportamiento y para su actitud frente a las investigaciones. Es frecuente que el detective perdedor recuerde con nostalgia su etapa universitaria, cuando el grupo de amigos al que pertenecía estaba unido por unos ideales políticos utópicos que se desmoronaron abruptamente. La soledad del perdedor se fragua precisamente cuando este círculo de amistad se rompe, generalmente alguno de ellos es detenido, muere o sufre las torturas del régimen, algunos se van al exilio y los que quedan emprenden caminos distintos, muchos de ellos olvidan y traicionan y otros, como estos detectives, optan por la resistencia ética. En el terreno personal del perdedor destacan los fracasos amorosos y en lo profesional abundan las frustraciones. El escepticismo y el desencanto ante la democracia instaurada son también una constante en ellos, al igual que la ironía, que actúa como mecanismo de defensa emocional.

Del mismo modo que los detectives de la novela negra clásica, que somatizaron la crisis existencial y social del periodo de entreguerras, también los perdedores neopoliciales sufren de cierta angustia vital en la que se observa un cariz existencialista, cuyo origen está ligado al triunfo de las dictaduras hispanoamericanas y al fracaso de la utopía de la izquierda. El detective perdedor reflexiona sobre su propia condición humana sin llegar a caer en posturas nihilistas que lo paralicen. Al contrario, sus investigaciones, es decir, su puesta en acción, le llevan a reconciliarse consigo mismo y con su maltrecha esperanza.

Otra característica inherente al detective perdedor es su condición marginal. Ésta le viene dada desde un comienzo porque pertenece al bando contrario de los que triunfaron y de los que siguen en el poder, pero puede acentuarse por distintas circunstancias como vivir en el exilio, trabajar en un oficio marginal y relacionarse con entornos marginales,

pertenecer a un grupo étnico minoritario o ser mujer y desempeñar un trabajo mayoritariamente vinculado al sexo masculino.

Es preciso apuntar asimismo que los casos que investigan los detectives perdedores, por lo general —aunque hay excepciones—, suelen tener que ver directa o indirectamente con los crímenes que se produjeron durante la dictadura de Pinochet, desaparecidos, torturas, asesinatos, y que, aunque haya pasado el tiempo, han quedado impunes. En este sentido, los culpables suelen estar relacionados con el poder (militares, policías de los Servicios de Inteligencia...). Es significativo, además, que los detectives suelen tener una motivación personal que les arrastra a implicarse a fondo en los casos (ya sea la muerte de un familiar o amigo, la desaparición de una amante, haber sido testigo de un crimen...). En un breve repaso por el neopolicial chileno estudiado se apreciará cómo ante una coyuntura vital similar, los detectives perdedores comparten actitudes semejantes:

—En *Mañana canta Gardel*, de Sergio Navarro, Esteban Rojas es un periodista cansado de una profesión rutinaria y restrictiva que decide arriesgarlo todo para investigar un crimen cometido, al parecer, por los Servicios de Inteligencia. Su círculo social ha sido dividido por la dictadura, muchos de sus amigos están en el exilio. Como metáfora de una etapa utópica que se acaba sin remedio, su mujer termina abandonándolo. Esta separación, como se dice al final de la novela “quedará como fiel testimonio de que sí hubo una tormenta”⁵⁶⁷.

—En *El infiltrado*, de Jaime Collyer, Simón Fabres es un psiquiatra que ha fracasado en su profesión y en su vida matrimonial. El trauma de la dictadura ha frustrado todos los aspectos de su vida. Su grupo de amigos de la universidad también ha quedado marcado por las torturas que sufrió uno de ellos. Además, Fabres ha terminado trabajando

⁵⁶⁷ Sergio Navarro, *Mañana canta Gardel*, cit., pág. 286.

para un gabinete que se ocupa de la propaganda del gobierno militar. Cuando su mujer, activista radical, es asesinada, abandona su postura pasiva y decide poner una bomba en su oficina.

—En *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, de Marco Antonio de la Parra, Tito Livio es un escritor frustrado que trabaja como publicista. También está separado de su mujer. Cuando descubre que su padre ha sido asesinado decide investigar el caso y se sumerge en una realidad urbana desconcertante en la que reina un estado de temor y paranoia permanente, reflejo del clima de violencia de la época pinochetista.

—Al comienzo de *Nombre de torero*, de Luis Sepúlveda, Juan Belmonte, ex guerrillero chileno, vive un triste exilio en Hamburgo, donde trabaja como portero de un burdel. Extorsionado por un avaro alemán, emprende su particular investigación para hallar el paradero de un tesoro desaparecido al final de la II Guerra Mundial. Su única motivación en el caso es poder cubrir los gastos para el tratamiento médico de su compañera Verónica, víctima de las torturas de la dictadura.

—En *El paraíso tres veces al día*, de Mauricio Electorat, Alfredo Martín es también un inmigrante chileno que vive hastiado de su trabajo como portero de noche en un hotelucho de París. Constantemente se siente como un fracasado que no puede escapar de un destino fatídico que lo condena a la miseria y la marginalidad. Su esperanza se renueva al enamorarse de una joven llamada Valérie que, sin embargo, le traiciona y desaparece en varias ocasiones. Alfredo decide buscar a esta *femme fatale* postmoderna, pero la investigación lo arrastrará por una travesía espinosa rodeada de asesinatos y engaños, al final de la cual sólo le aguarda una nueva derrota.

—*El peor de los héroes* y *El arte de callar*, de Roberto Brodsky, también se destacan por sus detectives perdedores. En la primera, Bruno Marconi encarna al perdedor

traidor. Este abogado decide investigar el caso de un estudiante que desapareció durante la dictadura, no por sus principios éticos, sino para redimirse de su sentimiento de culpa y librarse de una posible acusación de encubrimiento. Por otro lado, en *El arte de callar* una investigación sobre el tráfico de armas une a dos antiguos amigos, Bobe, un periodista desencantado, y Marfán, un escritor frustrado exiliado en París. Ambos comparten fracasos amorosos y un pasado traumático desestructurado por las detenciones y torturas que sufrieron algunos de sus amigos.

—En *Las manos al fuego*, de José Gai, el detective perdedor es un procurador llamado Adrián que, por la coyuntura política y la desilusión, nunca llegó a terminar su carrera de Derecho. Vive en un permanente estado de alerta que le hace recelar hasta de sus compañeros de bufete. Esta desconfianza tiene su origen en un pasado, como militante del MIR, marcado por el miedo y el peligro a ser detenido. Aparte del trauma político, Adrián arrastra la separación de su compañera Montserrat, quien tomó la decisión de exiliarse. A pesar del fracaso de sus ideales, Adrián adopta una actitud ética y se implica en la investigación de la desaparición de un importante empresario, defensor de los derechos humanos, en la que están implicados agentes de los Servicios de Inteligencia.

Aparte de estos investigadores amateurs o diletantes también son perdedores los detectives “profesionales” como Heredia, de Ramón Díaz Eterovic, Cayetano Brulé, de Roberto Ampuero, Rosa Alvallay, de Marcela Serrano, el comisario José Joaquín Palma, de Carlos Tromben, o el policía George Washington Caucamán, de Luis Sepúlveda. Éste último —el protagonista de la novela *Hot Line*—, a pesar de pertenecer al sistema por su oficio, afronta su condición de perdedor desde la posición marginal que le otorga ser mapuche. Además, como se recordará, Caucamán sufre el trato injusto de sus superiores: es trasladado de la Patagonia a Santiago, como castigo por haber descubierto robando al hijo

de un importante general. Pese al agravio, el policía mapuche no traiciona sus principios y, ya en la capital, se embarca en una investigación sobre las torturas que deja al descubierto cómo siguen ejerciendo el poder algunos militares aun después de acabada la dictadura.

A la hora de clasificar al comisario José Joaquín Palma de *Poderes fácticos* y *Prácticas Rituales*, surgen algunas contradicciones sobre las que merece la pena detenerse. Por un lado, por su ideología más conservadora y por ser un policía de una generación anterior que no arrastra la dictadura como pasado traumático, no parecería lícito, a priori, encuadrarle dentro del mismo grupo de los detectives perdedores. Sin embargo, pesan más en este personaje otras características definitorias del perdedor: la angustia existencial, la soledad y la melancolía, el fracaso matrimonial, la condición de marginal por ser chilote y su ética e implicación absoluta en investigaciones contra estamentos poderosos, aun a sabiendas de que los criminales puedan quedar sin castigo.

Por su parte, Rosa Alvallay acarrea su personal cadena de fracasos profesionales y emocionales. Sufrió el exilio durante la dictadura militar porque su marido era un dirigente de izquierdas, aunque ella también apoyaba “la ilusión de un socialismo diferente”⁵⁶⁸. Las ilusiones políticas se acabaron como se acabó su matrimonio. Entre sus renunciaciones también se halla su carrera como abogada, que decidió abandonar para trabajar en una agencia de investigaciones privadas. Su vinculación a organizaciones pro derechos humanos y su comportamiento frente a la solución del misterio que se narra en *Nuestra Señora de la Soledad*, dan cuenta de una postura ética inquebrantable. En su caso, la condición marginal como detective perdedora se ve incrementada por el hecho de ser una detective en una realidad en la que “la palabra *libertad* aplicada a una mujer es casi siempre una mentira”⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ *Nuestra Señora de la Soledad*, cit., pág. 139.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pág. 140.

Cayetano Brulé se asemeja también en muchos sentidos al detective perdedor. Arrastra un pasado traumático ya que no sólo ha vivido la dictadura de Pinochet sino que también ha experimentado las consecuencias de la dictadura de Castro. Vive su personal exilio en Chile, país en que tanto los de un bando como los del otro recelan de él, los militares por ser cubano, los de izquierdas por ser cubano, pero de Miami. Su mujer también lo abandonó y en sus aventuras amorosas posteriores tampoco ha tenido mucho éxito. También ha optado por la búsqueda de la justicia desde un trabajo “marginal” y se involucra a fondo en los casos que investiga. No se halla en él, sin embargo, una preocupación existencialista, su filosofía de vida es mucho más pragmática, más optimista y menos comprometida, quizá, con el testimonio de denuncia de los abusos cometidos en la etapa militar. Además es mucho más crítico con los ex revolucionarios de la izquierda que el resto de detectives perdedores.

Sin duda, el personaje de Heredia reúne todas las características del arquetipo del detective perdedor. Tras abandonar sus estudios, se convierte en un detective solitario cuya profesión, marginal de por sí, le lleva a moverse por entornos marginales. Escéptico y desencantado de la política, arrastra un pasado traumático y unos cuantos fracasos amorosos. Su círculo universitario también se desestructuró a raíz de la dictadura, incluso uno de sus amigos de juventud, Pablito Durán, fue asesinado en aquella época. Pese a las derrotas, es consciente de su condición de perdedor y decide llevar a cabo una resistencia activa como testigo de la memoria de su país, lo que le conduce a implicarse personalmente en cada caso que investiga, muchos de los cuales se relacionan con los atentados contra los derechos humanos que se cometieron durante el régimen de Pinochet.

Desde luego, a pesar de que todos los investigadores del neopolicial chileno comparten características comunes, no todos encajan en el modelo de detective perdedor

que se ha tratado anteriormente. Algunos como el joven Aníbal de *Tres Requiem para Carmela*, de Antonio Montero Abt, o Tom, el androide de *Flores para un cyborg*, de Diego Muñoz Valenzuela, se asemejan más al arquetipo del vengador justiciero. Por su parte, en las detectives mujeres Flora y Nickie de Alejandra Rojas —en *Legítima defensa* y *Noches de estreno* respectivamente— pesa más el desencanto personal como consecuencia de su problemática familiar como mujeres burguesas, que una desilusión respecto al fracaso de la utopía política, aunque ambas comparten con Rosa Alvallay la inteligencia emocional como método para sus investigaciones de carácter privado y de “crítica a la familia chilena”⁵⁷⁰. Por otro lado se hallan los detectives interculturales de la novela etnológica de Bartolomé Leal. Las pesquisas de estos investigadores se centran en realidades distintas a la chilena y profundizan en los conflictos de identidad de países como Kenia, Bolivia o Perú. También en otra categoría se encuentran los detectives diletantes y aventureros de Mauro Yberra, que afrontan sus casos como entretenimiento lúdico, aunque detrás de ellos se ubique un trasfondo crítico del Chile pre-dictadura. Por último, no entra en el esquema de los detectives neopoliciales la aburguesada inspectora Julieta Barros, de Elisabeth Subercaseaux. La narrativa policial que esta autora ha publicado por el momento se ha desvinculado de la línea negra para retomar la clásica novela de enigma basada en el puro juego de descarte de sospechosos.

LA CIUDAD MARGINAL

El género negro está ligado a los espacios urbanos ya desde sus orígenes. Así se desprende de las famosas palabras de Raymond Chandler: “Hammett took murder out of

⁵⁷⁰ Clemens Franken y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, cit., pág. 148.

the Venetian vase and dropped it onto the alley”⁵⁷¹. En efecto, los iniciadores de la narrativa *hardboiled* y sus epígonos sacaron el crimen del ámbito privado y lo arrojaron al callejón, es decir, al espacio público. La ciudad se convirtió no sólo en el escenario perfecto, como hervidero de conflictos sociales, sino también en un personaje imprescindible para el desarrollo de la trama. En el imaginario de todo aficionado a la serie negra resuenan los pasos de un detective con gabardina que, a la salida de un *night-club*, camina precavido —la mano siempre cercana al revólver— evitando esquinas y pasadizos oscuros, por las solitarias y sucias calles de una urbe nocturna. La arquitectura siniestra de una metrópolis desequilibrada, entre los rascacielos y los guetos de los bajos fondos, fue el marco apropiado para plasmar una sociedad enferma en la que, por ejemplo, una policía corrupta se disputaba el control del contrabando de alcohol con las familias de gánsteres. Sin duda, la narrativa negra estadounidense trataba de acercarse a una realidad en crisis que cuestionaba el idílico *american way of life* y el mejor modo de hacerlo era a través de esa ciudad tramposa y laberíntica o “jungla de asfalto”, como así decidiera llamarla William Riley Burnett en su más famosa novela⁵⁷². La narrativa neopolicial latinoamericana, siguiendo la huella del *hardboiled*, asumió también el espacio urbano como un sistema catalizador de la problemática criminal, en el que las relaciones humanas se tornan más agresivas, pero lo dotó de una significación propia, derivada de una realidad sensiblemente distinta de la de las ciudades estadounidenses. La ciudad que ofrecía más posibilidades narrativas y por tanto la más recurrente en el neopolicial chileno es Santiago, como se habrá podido comprobar. Fuera del género, son escasos los autores chilenos del siglo XX que han

⁵⁷¹ Raymond Chandler, *El simple arte de matar (texto bilingüe)*, cit., pág. 70.

⁵⁷² William Riley Burnett, *La jungla de asfalto*, Madrid, RBA, 2008.

elegido Santiago como elemento determinante de su narrativa. Uno de ellos es, según Fernando Aínsa, Jorge Edwards:

Jorge Edwards ha sido leal a un estilo y a una temática profundamente “santiaguina”. En los relatos *Gente de la ciudad* (1962), *Las máscaras* (1967) y en su primera novela *El peso de la noche* (1965), Edwards delimitó un espacio novelesco urbano y de clase media alta o “venida a menos”, entre convencional y burgués, para incursionar progresivamente, con humor y ligereza, en un período de la historia de Chile que ha narrado a partir de una mirada irónica y distanciada centrada en la capital. En la alegórica novela *El museo de cera* (1985), en el descubrimiento de la sofocada condición de artista de Inés, *La mujer imaginaria* (1985), y en la polifónica *Los convidados de piedra* (1978) ha abordado la historia política reciente de Chile con sus ambivalencias y contradicciones.⁵⁷³

Ese interés por la historia política reciente de Chile, a través de un “tejido urbano santiaguino fraccionado en «zonas» claramente diferenciadas política y socialmente”⁵⁷⁴, es compartido por los autores del neopolicial chileno. Baste recordar, por ejemplo, cómo Díaz Eterovic aborda la serie Heredia como una crónica político-social del Chile post-dictadura centrándose en la ciudad capitalina, o cómo Carlos Tromben incide en la representación de Santiago como dos ciudades enfrentadas ideológicamente y separadas tanto por la ubicación como por las diferencias económicas. En este mismo sentido también Sergio Navarro había narrado esos dos Santiagos que no se mezclan y que viven los acontecimientos políticos e históricos de manera radicalmente distinta:

Aquellos niños que no descendían nunca al centro de la ciudad. La ciudad dentro de la ciudad, amurallada y almenada, lejos del mundanal ruido. Que había presenciado el cambio de régimen con el control remoto del televisor en una mano y una copa de champagne en la otra...⁵⁷⁵

⁵⁷³ Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pág. 159.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, pág. 160.

⁵⁷⁵ Sergio Navarro, *Mañana canta Gardel*, cit., pág. 41.

Aunque desde una perspectiva diferente a la de Jorge Edwards, también Pedro Lemebel es de los autores chilenos recientes que se han interesado por Santiago:

En el progresivo descenso nocturno de la narrativa urbana contemporánea, el chileno Pedro Lemebel en *La esquina es mi corazón* (1995), subtitulada *Crónica urbana*, va todavía más lejos al proponer una visita a la nocturnidad de parques, baños públicos, bares donde se forjan citas equívocas, esquinas del sexo efímero, en una serie de “crónicas” y descarnadas viñetas sobre un Santiago de Chile casi clandestino, apenas disimulado en la diurnidad.⁵⁷⁶

Sin duda esa focalización en el Santiago nocturno y marginal es también parte esencial de la representación urbana que maneja el neopolicial chileno. Pero para profundizar en la visión de la ciudad que ofrece la novela negra chilena es imprescindible, primero, reflexionar sobre las técnicas narrativas que utilizan los autores para la configuración de ese espacio generalmente urbano. José R. Valles Calatrava⁵⁷⁷ —aplicando al género policial los principios teóricos sobre el espacio que María del Carmen Bobes Naves expusiera en *Teoría general de la novela*⁵⁷⁸— considera que no sólo ha de atenderse al espacio como localización física, al lugar donde se sitúan personajes y objetos, sino también al funcionamiento interno de ese espacio. Especialmente interesante para este autor es cómo se relacionan metonímicamente lugares y personajes y cómo la configuración del espacio urbano se construye desde la mirada subjetiva del investigador. En este sentido Bobes Naves había planteado, anteriormente, que en la novela realista abundaban los párrafos destinados a la descripción del espacio físico en los que la narración se detenía para que el personaje en escena pudiera percibir con toda nitidez los signos del espacio⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ Fernando Ainsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, cit., pág. 166.

⁵⁷⁷ José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991, pág. 64.

⁵⁷⁸ María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos, 1985, págs. 196-216.

⁵⁷⁹ María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, cit., pág. 198.

Esta percepción del espacio era, pues, sensorial y subjetiva, puesto que se presentaba a través de las sensaciones e interpretaciones de los personajes. En el neopolicial, como género vinculado a un nuevo realismo, ocurre también que el testimonio del espacio urbano se construye a través de la subjetividad de los personajes, sobre todo a través de la perspectiva del detective. Desde su condición de observador, la mirada del detective define a la ciudad pero también define al propio detective. Como ejemplo de ello, en el siguiente fragmento de *Nuestra Señora de la Soledad*, la detective Rosa Alvallay observa Santiago y expresa su auto distanciamiento y su sentimiento de no pertenencia a una ciudad cuyo ritmo frenético le impide integrarse.

Contemplé el horrendo tráfico de la ciudad de Santiago, sintiéndome por completo ajena, excluyéndome con todo desparpajo de las incomprensibles corrientes que van y vienen sin detenerse entre sus habitantes, como víctimas de los vaivenes de un carrusel infernal.⁵⁸⁰

La visión de Santiago como ciudad inhóspita y excluyente también se desprende de las sensaciones negativas que experimenta el detective mapuche George Washington Caucamán a su llegada a la capital:

La ciudad le resultó fría y agreste. Era difícil respirar y además costaba orientarse, porque el sol brillaba en algún lugar incierto del cielo, más allá de la pringosa capa de gases que cubría Santiago.

Caminó una media hora hasta que, alarmado, tuvo que sentarse en las gradas de una casa. Algo espeso y sucio se interponía entre el aire y sus pulmones⁵⁸¹.

En efecto, predominan entre los detectives chilenos los sentimientos adversos respecto a Santiago, a la que describen como una ciudad triste y gris dominada por el *smog* y la contaminación acústica. Otra muestra de ello son las palabras de Adrián, el detective de

⁵⁸⁰ Marcela Serrano, *Nuestra Señora de la Soledad*, cit., pág. 12.

⁵⁸¹ Luis Sepúlveda, *Hot Line*, cit., pág. 27.

Las manos al fuego: “entre los altos edificios, una multitud de microbuses pegados unos a otros en la estrecha calle Bandera encajonaban el aire y lo volvían irrespirable. Ni falta hacían los gases lacrimógenos”⁵⁸². Si se enlazan una a una las sensaciones de los detectives de estas novelas, la imagen de Santiago que se transmite al lector del neopolicial chileno es la de una urbe en permanente crisis que desmitifica, una vez más, la asociación entre ciudad y bienestar. La ciudad de Santiago se nos presenta como un lugar inhóspito que engulle a las personas y margina a los que no se dejan llevar por la corriente. Una ciudad indiferente a su pasado, “experta en tragarse todos los recuerdos”⁵⁸³. Recuerdos de una historia urbana que se borra sin melancolía. Se percibe también como un lugar caótico en el que se conjugan paradójicamente masificación y soledad, como una ciudad partida en dos que alberga a una sociedad poderosamente clasista que aún se guía por el racismo. La frontera entre estos dos Santiago es el centro, en cuya arquitectura laberíntica de bulevares, pasajes subterráneos y galerías cubiertas se aglutinan los excluidos de la sociedad. Mendigos, parados, prostitutas, locos predicadores, traficantes de poca monta, inmigrantes y otros colectivos se agrupan en ciertos barrios, calles, plazas, bares y cabarets, que constituyen los espacios interiores de una ciudad oculta a primera vista. Esta ciudad sumergida se define también por una nocturnidad no siempre metafórica, pues es en la noche cuando más claramente se distingue lo marginal. “En el viejo casco de Santiago penan las ánimas”⁵⁸⁴, como observa el comisario Palma cuando sale a pasear de noche por la ciudad. En la misma línea, Ángel Pedreros, el ayudante y narrador de las aventuras de los hermanos Menie, describe la realidad marginal que aflora de noche en dos calles del centro de Santiago:

⁵⁸² José Gai, *Las manos al fuego*, cit., pág. 119.

⁵⁸³ Marcela Serrano, *Nuestra Señora de la Soledad*, cit., pág. 58.

⁵⁸⁴ Carlos Tromben, *Poderes fácticos*, cit., pág. 56.

Tanto en Londres como en París (las calles, repito), predominaba un mercado a primera vista pintoresco, pero en el fondo bastante macabro: el mercado de cuerpos. Era una zona de prostíbulos, de hoteles parejeros, de tráficos carnales subrepticios, pecaminosos o clandestinos (elija su adjetivo). Era una zona peligrosa, además, plagada de delincuentes, y las noches corrían bravas, explotando a menudo en sangre y muerte. Los tradicionales epifenómenos del comercio sexual.⁵⁸⁵

Como apunta Magda Sepúlveda, en el género negro “la ciudad se transforma en un código topográfico, porque los desplazamientos del detective operan también como desplazamientos simbólicos”⁵⁸⁶. En este sentido son los detectives neopoliciales los que descodifican esta ciudad marginal a través de sus investigaciones y de su existencia cotidiana —recuérdese por ejemplo que Heredia hace su vida diaria en un barrio céntrico—. Esta ciudad marginal es el hábitat de los perdedores y el espacio ficcional que unifica la narrativa neopolicial latinoamericana. En referencia a este tema, el escritor Amir Valle defiende que la nueva novela negra de Latinoamérica ha desarrollado una propuesta estética y sociológica común llamada “ética de la marginalidad”:

Y entiéndase este concepto como el conjunto de manifestaciones sociales de convivencia, moral, leyes internas, códigos secretos, e incluso cambios en los modos y normas de la lengua hacia un «lenguaje de la marginalidad», para no mencionar la adopción de un «*modus vivendi* marginal», ya no signado con los antiguos prejuicios sociales hacia los sectores marginales. Todo lo contrario. Ser marginal, en buena parte de la sociedad latinoamericana actual, donde los sectores marginales son cada vez más una mayoría, ya no conlleva el antiquísimo espíritu de trauma, y se ha convertido, como en el caso de Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Cuba, en un orgullo para una amplísima parte de la población nacional.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Mauro Yberra, *¡Mataron al don Juan de Cachagua!*, Santiago, EPS, 1999, pág. 101.

⁵⁸⁶ Magda Sepúlveda, “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”, en Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003, págs. 103-115 (114).

⁵⁸⁷ Amir Valle, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, págs. 95-101 (99).

Amir Valle destaca, además, que el neopolicial demuestra “la ausencia del libre albedrío social dentro de esa ciudad real latinoamericana”, a través de unos personajes fatalmente condenados a sufrir las dañinas vibraciones de una ciudad “con todos sus eslabones en crisis”⁵⁸⁸. Ciertamente, en muchas de las novelas chilenas revisadas se percibe cómo se relacionan los estados emocionales de los personajes con la ciudad. Así, por ejemplo, Roberto Ampuero en *El caso Neruda* incide reiteradamente en cómo afecta la arquitectura y topografía delirante de Valparaíso a los personajes que allí residen:

Para los porteños, acostumbrados a bajar y subir cerros, la existencia era como su ciudad: a veces uno viajaba gozoso y confiado en la cresta de la ola, a veces yacía uno deprimido y descoyuntado en el fondo de un barranco. Siempre se podía ascender o descender. Nada era seguro ni para siempre.⁵⁸⁹

Pero son especialmente los detectives los que somatizan el entorno crítico en el que viven. Por ejemplo, Heredia dice: “como la ciudad, estoy solo”⁵⁹⁰. Los investigadores de estas novelas se identifican con el espacio urbano hasta el punto de convertirse, como el comisario Palma “en un organismo del todo urbano, con su digestión y sus secreciones moduladas por el ritmo de la multitud”⁵⁹¹. En el neopolicial existe una relación metonímica entre los detectives perdedores y la ciudad marginal que habitan. El espacio urbano se convierte en símbolo del detective. Éste completa su identidad respecto a la ciudad, ya sea por empatía o por contraste. La ciudad aúna en su condición simbólica la paradoja de ser jaula y hogar al mismo tiempo. Recordemos, por ejemplo, cómo Alfredo Martín, el personaje de Mauricio Electorat, asumía París como una prisión personal y expresaba la certeza “contundente como una loza de mármol, de que nunca lograría salir del Hotel Mon

⁵⁸⁸ Amir Valle, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”, cit., pág. 100.

⁵⁸⁹ Roberto Ampuero, *El caso Neruda*, cit., pág. 20.

⁵⁹⁰ Ramón Díaz Eterovic, *La ciudad está triste*, cit., pág. 9.

⁵⁹¹ Carlos Tromben, *Prácticas rituales*, cit., pág. 64.

Idée, nunca llegaría a ninguna parte, ni iría más allá del metro Edgar Quinet”⁵⁹²; o cómo Heredia se siente, a veces, extraño y ajeno a Santiago, la ciudad a la que considera su casa y a la que ama profundamente.

En ocasiones la ciudad se nos presenta como símbolo del estado anímico del detective y, al mismo tiempo, como metáfora de los desequilibrios sociales, políticos o históricos del país. Así, en el siguiente fragmento de *El peor de los héroes*, la imagen de un Santiago dislocado por las obras puede interpretarse como expresión de la situación estresante en la que se encuentra el protagonista, Bruno Marconi, y a la vez como metáfora de una sociedad que se construye y destruye permanentemente:

[...] volví a sentir el cuerpo estragado y débil, invadido por aquella insoluble sensación de falta y desmesura en la boca del estómago. Pedí al taxi que me dejara en el puente de Cal y Canto y desde allí caminé por las calles atiborradas y malolientes en dirección al centro, distrayéndome cuanto pude en los puestos ambulantes y los sitios en demolición, admirando la elocuencia de las grúas y la ensordecedora obstinación de las perforadoras, mientras el pavimento crujía como una galleta bajo el acero de las máquinas. De pronto me hallé en el interior de una galería, transportado por un circuito de masa humana que se apretujaba caminando a tuestas en busca de un alero donde refugiarse.

Todo se está acabando, recuerdo que pensé.⁵⁹³

En realidad la estampa de una ciudad abierta en canal por las obras de construcción forma parte de la estética urbana del género negro. Las calles levantadas, los edificios en construcción, las obras del metro, etc., aluden al pasado que se borra y al futuro que se cimenta. Son también una “metáfora orgánica”, los tumores que se ven en la radiografía de una sociedad enferma⁵⁹⁴. El siguiente fragmento de *Poderes fácticos* es una muestra de

⁵⁹² Mauricio Electorat, *El paraíso tres veces al día*, cit., pág. 149.

⁵⁹³ Roberto Brodsky, *El peor de los héroes*, cit., pág. 184.

⁵⁹⁴ Véase Sébastien Rutés, “Obras literarias. Reflexiones sobre las obras de construcción en la novela negra”, *La Gangsterera*, marzo de 2006, págs. 109-112 (110).

cómo también en la novela negra latinoamericana se diagnostica la sociedad a través de la ciudad en obras; en este caso la sociedad santiaguina vive un momento de tensa calma poco antes de que el gobierno de Allende llegue abruptamente a su fin:

Santiago se parecía a una de esas ciudades del frente occidental durante la guerra del 14 [...] Había algo paradójico en el hecho de que las calles despanzurradas, jalonadas de escombros y pedazos de concreto, no fuesen víctimas de la lucha de clases ni de algún ejército extranjero, sino de los taladros y retroexcavadoras que construían el futuro tren subterráneo de la capital.⁵⁹⁵

Esta representación de Santiago es un buen ejemplo de cómo el neopolicial chileno convierte a la ciudad capitalina, centro del poder político e institucional, en una metáfora de la coyuntura puntual que atraviesa el país. En las novelas que se sitúan en los meses previos al golpe de 1973, como *¡Mataron al don Juan de Cachagua!* o *Podere fácticos*, la imagen de la ciudad es la de un campo minas a punto de estallar. Por su parte, las obras que se ubican en plena dictadura, como *Mañana canta Gardel*, *La ciudad está triste*, *El infiltrado* o *Las manos al fuego*, comparten el testimonio de un Santiago asfixiante en el que los ciudadanos sobreviven al miedo en un estado de constante tensión. Por último, en las novelas que se ubican en el periodo post-dictadura, como *Hot Line*, *La sombra de lo que fuimos* o la mayoría de las de la serie Heredia, Santiago se revela como una urbe desmemoriada que ha optado por una ciega amnistía, una ciudad que no ha sabido digerir el progreso y que acentúa la marginalidad de los colectivos más débiles, ya sean inmigrantes, grupos étnicos minoritarios, ancianos o exiliados retornados. Todo lo anterior demuestra que, en su mayoría, las novelas del neopolicial chileno comparten un espacio narrativo común: una ciudad en crisis permanente.

⁵⁹⁵ Carlos Tromben, *Podere fácticos*, cit., pág. 30.

El detective perdedor se identifica con la ciudad marginal a través de los espacios internos que la constituyen. Estos lugares se relacionan con el personaje también de una manera simbólica. Dentro de los espacios internos más vinculados a los detectives destacan principalmente tres: el lugar en el que viven, el sitio donde trabajan —a veces estos coinciden— y los bares que frecuentan. Estos espacios constituyen, por lo general, una proyección de la marginalidad de los investigadores. Así, un departamento desordenado, ubicado en un edificio añoso de un barrio céntrico, define a investigadores como Brulé y Heredia. De un modo similar funcionan los espacios marginados que ocupan en sus trabajos personajes como Caucamán o Alfredo Martín. El policía Caucamán, por ejemplo, es destinado a una pequeña comisaría de investigación de delitos sexuales, y allí le asignan un “escritorio en el pasillo, frente a los ascensores. El detective de provincias supuso que lo confundirían con el conserje o con el encargado de objetos perdidos, pero no protestó”⁵⁹⁶. Alfredo Martín, por su parte, pasa insomne las tediosas noches que se le acumulan tras el mostrador del hotelucho parisino donde trabaja y malvive.

Pero quizá los escenarios internos más ilustrativos de la novela negra sean los bares nocturnos, los prostíbulos, cabarets y otros antros. El detective fumando y bebiendo una copa en un bar, hablando con una prostituta, con un amigo o con el barman, es un motivo genérico. Pero el bar no es sólo un espacio de ocio donde comer, beber, escuchar música o contemplar a bellas mujeres, sino que frecuentemente está asociado al desarrollo de la investigación que el detective está llevando a cabo. Suele ser un lugar tópico donde el sabueso, entre ronda y ronda, se para a reflexionar y a reconstruir el estado de la pesquisa. Es también el terreno donde se establecen relaciones personales que le brindan al investigador la oportunidad de recabar nuevas pistas.

⁵⁹⁶ Luis Sepúlveda, *Hot Line*, cit., pág. 40.

Los bares más frecuentados por los detectives perdedores funcionan para ellos como un refugio, allí encuentran intimidad y confianza para aplacar sus penas y fracasos. En el neopolicial chileno existen ciertos locales santiaguinos que se repiten en diferentes novelas. Por ejemplo el City y el Bar Congreso, dos de los predilectos de Heredia, aparecen también en *Las manos al fuego*⁵⁹⁷. Por lo general los bares que eligen estos investigadores, poco dados a lo moderno en este sentido, son locales cálidos, con solera, que guardan entre sus paredes parte de la memoria urbana de la ciudad. Así describe Adrián, el personaje de *Las manos al fuego*, el bar de Hotel City:

Brindamos. Estábamos casi solos bajo la complicidad de las paredes enchapadas en madera y un maltratado, pero noble, mobiliario de pino, anterior a la dictadura de la formalita y el fierro en esos lugares que, se supone, deben crear un ambiente amable, confidente.⁵⁹⁸

Esta atmósfera acogedora también la buscan en humildes cantinas, cuchitriles y tugurios. Son locales deslucidos en apariencia pero bien surtidos de vino pipeño y chicha de uva, bebidas populares y baratas para disfrutar mientras se saborea un sándwich de arrollado o un chacarero y se escuchan los ritmos latinos de la música de ambiente.

⁵⁹⁷ José Gai, *Las manos al fuego*, cit., págs. 13 y 16.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, pág. 16.

V

CONCLUSIONES

Desde el ámbito universitario, el interés por la narrativa denominada “de género” es relativamente reciente y todavía menor. Sin embargo, en los últimos años, las aportaciones de la crítica académica han aumentado considerablemente en este sentido, sobre todo si de novela negra y novela histórica se trata y, en menor grado, en lo que se refiere a la ciencia-ficción. La línea que ha seguido este trabajo es la de aquella crítica que integra los textos adscritos a ciertas fórmulas narrativas dentro de la literatura en general y considera estas manifestaciones artísticas tan representativas de una época y tan válidas para explorar en el conocimiento del ser humano como lo puedan ser otras representaciones literarias.

Cuando aproximadamente a finales del año 2005 se inició la investigación de la que es resultado esta tesis, los estudios sobre el policial en Hispanoamérica atendían esencialmente al origen y desarrollo del género en Argentina, México y Cuba. Precursores a este respecto fueron los trabajos de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, Mempo Giardinelli, Ilán Stavans, Leonardo Padura y Amelia S. Simpson. El tema en Chile había sido abordado en las contribuciones pioneras realizadas por Mirian Pino, Guillermo García-Corales, Clemens Franken y Magda Sepúlveda. En la medida de lo posible, se ha tratado aquí de continuar el camino iniciado por estos críticos, completando algunos aspectos de la conformación y consolidación del neopolicial en su situación global e incorporando el

análisis de aquellos textos que han sido menos estudiados o que son de muy reciente publicación. Para obtener una visión panorámica de la coyuntura del neopolicial chileno actual se hacía necesario, por tanto, abordar las obras de autores nuevos o escasamente tratados como Mauro Yberra, Bartolomé Leal, Roberto Brodsky, José Gai, Carlos Tromben, Ignacio Frizt o Elisabeth Subercaseaux. Al mismo tiempo, era imprescindible incluir las últimas ficciones publicadas de algunos escritores más conocidos. En este sentido, las reflexiones aportadas, por ejemplo, sobre *Hot line* y *La sombra de lo que fuimos* de Luis Sepúlveda, *El caso Neruda* de Roberto Ampuero y *La oscura memoria de las armas* de Ramón Díaz Eterovic son, creo, también novedosas. Por otro lado, los capítulos dedicados a estos dos últimos autores —los más paradigmáticos del neopolicial chileno— responden a la atención que merecen los detectives Brulé y Heredia, no por lo que se desprende de ellos en una obra en concreto, sino a través del desarrollo que de estos personajes ofrecen ambas series, cada una en su conjunto. Asimismo se ha tratado de descubrir y analizar otros de los elementos que conforman el hilo unificador de las novelas de estas sagas, con el objetivo de hallar aquello que las distingue entre sí, aun perteneciendo a una misma corriente narrativa. En el caso de Díaz Eterovic, los dos temas elegidos, la creación de Santiago como espacio narrativo y el tratamiento de los conceptos de justicia y ley, han demostrado ser especialmente significativos para determinar cómo recrea el autor su compromiso literario con las circunstancias sociales e históricas de su país, y cómo se integra su obra policial en la narrativa de toda una generación —no sólo chilena— que traspasó a la ficción los traumas derivados de las dictaduras recientes. Por su parte, en el estudio de la serie Brulé, la dura crítica política a los socialismos reales y a la trayectoria de la izquierda se ha revelado como un tema fundamental que constata cómo

Ampuero se independiza de la postura ideológica que adopta habitualmente el neopolicial latinoamericano.

A través de este estudio se ha podido comprobar que la narrativa neopolicial chilena está estrechamente relacionada con las heridas emocionales que dejó la dictadura de Pinochet en toda una generación. La inmensa mayoría de las novelas revisadas rezuman una honda tristeza en cuya telaraña se vieron atrapados unos escritores que vieron cómo su juventud quedó destrozada por la violencia de aquella etapa política. Las consecuencias del trauma condicionaron también su madurez, en la que no se han cicatrizado las sensaciones de pérdida, injusticia, miedo y desolación. En este sentido es evidente que la nueva novela negra de Chile no se halla en una isla solitaria y separada del mapa de la literatura contemporánea del país, sino que, al contrario, comparte con ésta una sensibilidad común definida por el desencanto. La particularidad del neopolicial es que éste optó por un género que facilitaba, por su propias características, el exorcismo de un trauma en el que crímenes, víctimas y culpables constituían elementos determinantes.

En este ejercicio de conjura, el neopolicial chileno no es, sin embargo, un todo uniforme, sino que en él pueden hallarse diferentes enfoques que, sin duda, enriquecen esta corriente literaria. Claramente se ha podido distinguir dos líneas básicas en la narrativa de género negro de estos autores. Una es la orientación que asumen, por ejemplo, Luis Sepúlveda, Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero o José Gai, que tiene que ver con el compromiso de sus novelas con la crítica y el testimonio social, y que se adscribe a la actitud de otros escritores, paradigmáticos del neopolicial, como Paco Ignacio Taibo o Mempo Giardinelli. Por lo general, esta línea, que se destaca por su nuevo realismo social, se define también por su apego a los cánones del género, por su carácter popular y su intención de recuperar una manera de narrar alejada de los experimentos formales. No hay

en ellos, sin embargo, una devoción ciega por conservar la pureza del patrón tradicional, puesto que sus obras se abren a las posibilidades que ofrecen otros patrones, sobre todo el de la novela de aventuras y el de la novela de espionaje. En este enfoque, habitualmente relacionado con la ideología de la izquierda, la excepción es, como ya se ha apuntado, la postura dispar que adopta Ampuero.

La segunda línea que puede hallarse en el neopolicial chileno se distingue por su carácter experimental e intelectual. En ella se encuentran, por un lado, escritores como Roberto Bolaño o Roberto Brodsky, que apuestan por la vía problemática que dejó en herencia Jorge Luis Borges, y, por otro, autores como Sergio Gómez, que sigue la vertiente lúdica del género defendida por Ricardo Piglia.

Paradójicamente, las posibilidades de un canon aparentemente cerrado son múltiples y así se demuestra en el caso de Chile. La visión paródica que construye Marco Antonio de la Parra en *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, el toque juvenil y aventurero de la serie de los hermanos Menie de Mauro Yberra, y la propuesta híbrida de Bartolomé Leal, quien lleva lo policial al terreno etnológico y propone escenarios diferentes, que van desde Nairobi hasta Cuzco, pasando por La Paz, son originales y gratificantes para un lector ávido de motivos literarios novedosos. También es una muestra de la buena salud del policial chileno el progresivo aumento del número de novelas de este género escritas por autoras. A la labor de Marcela Serrano y Alejandra Rojas, se han sumado la aportación de Elisabeth Subercaseaux y, muy recientemente, la de Orietta de la Barra. Sus obras ofrecen, desde una perspectiva fresca, una mirada introspectiva de las dificultades que arrastran las relaciones humanas y una reflexión diferente sobre lo criminal. Por otro lado, el caso de Ignacio Fritz, cuya carrera literaria se halla todavía en ciernes, induce a pensar que el género puede resultar atractivo para las generaciones más jóvenes, que, ligadas ya a una coyuntura

diferente y con una problemática propia, pueden reformular el modelo según sus inquietudes artísticas.

Otros focos de interés se han centrado en los análisis de la figura del detective perdedor y de la ciudad marginal como ejes fundamentales de la relación entre la novela negra de Chile con el resto de la narrativa neopolicial latinoamericana. En sus diferentes versiones, se ha comprobado que los detectives perdedores comparten características de un posible arquetipo común cuya característica más definitoria sería la conciencia del triunfo ético frente a unas circunstancias, tanto privadas como públicas, marcadas en todos sus aspectos por el fracaso. El detective perdedor latinoamericano es ciertamente heredero de aquel investigador duro pero sentimental que creó el *hardboiled*, pero ha logrado desarrollar una identidad propia, un matiz humorístico diferente, sólo comprensible si se atiende al contexto en el que se genera; un entorno muy distinto al norteamericano, tal vez más trágico, por la lejanía con la que se percibe al Estado como garante del mínimo de justicia que todo ciudadano espera.

Precisamente el estudio de la construcción del espacio es una de las mejores maneras para conocer cómo se lleva a la ficción la idiosincrasia del país. En el caso del neopolicial chileno, prevalece como entorno catalizador de conflictos y crímenes la ciudad de Santiago, símbolo del Estado, al acoger las instituciones más importantes vinculadas al poder. A través de la mirada subjetiva de los personajes, se proyecta la imagen de una ciudad triste y gris, dividida por los contrastes económicos, pero esencialmente marginal, cuyos lugares interiores son parte de la metáfora de la situación política y social del Chile de los últimos treinta años. El recorrido urbano que se plantea en muchas de las novelas revisadas, y que es un motivo genérico asociado a las peripecias derivadas de la labor investigadora del detective, sirve también para aquellos autores que quieren dejar

testimonio de la memoria de una ciudad en constante proceso de cambio, que en los últimos tiempos se desarrolla de manera vertiginosa y a veces desconsiderada con lo más auténtico de su identidad.

De todo lo anterior se extrae, por último, que el neopolicial en Chile es una opción narrativa abordada desde múltiples enfoques pero con un nexo común que ha hecho de él un género consolidado, del que probablemente se nutran las futuras generaciones literarias y cuyo estudio debe ser atendido si se quiere profundizar en la sensibilidad de la narrativa hispanoamericana más reciente.

ANEXO I *

ENTREVISTA A RAMÓN DÍAZ ETEROVIC

(19-11-2007)

La saga de Heredia conforma un proyecto literario meditado y consciente dentro del marco del policial. ¿Puede hablarme de cómo surgió y de cuáles son las claves de ese proyecto?

La verdad es que mentiría si te digo que, desde un comienzo, las novelas de Heredia parten como un proyecto de largo aliento. Más bien lo que yo andaba buscando, ya hace como más de veinte años, era una mirada especial para escribir acerca de la realidad social y política que vivíamos en esa época, en plena dictadura. Y quería hacerlo desde otra mirada que no fuera la habitual de entonces, que era el testimonio; y, de pronto, sin ser un gran conocedor del género, había leído, digamos, lo básico, pensé que las cosas que yo quería escribir se podían hacer desde el género policial, y desde la mirada de un detective privado que, por lo demás, en ese entonces, dentro de la sociedad chilena no era tan común como puede ser hoy en día, sin que tampoco sea ahora tan habitual como puede ser en otros países. Pero bueno, yo quería hacer literatura y por lo tanto daba lo mismo si había o no muchos detectives privados en el país. La idea era hacer una literatura que en esa época me permitiera hablar del tema de la represión política y del clima que se vivía durante la dictadura en Chile.

Y así surge *La ciudad está triste*, una obra más bien breve que, la verdad, la escribí rapidísimo. Y bueno la novela se publicó, pero antes incluso de que se publicara, yo, como

*Las entrevistas que se adjuntan en estos anexos se realizaron durante una estancia en Santiago de Chile, de septiembre a diciembre de 2007. Las transcripciones tratan de conservar, en la medida de lo posible, la espontaneidad del lenguaje oral. La elección de estos autores, Ramón Díaz Eterovic y Sergio Gómez, responde al interés por reflejar cómo confluyen en el neopolicial dos narradores con posturas literarias distintas, algo que puede servir como complemento de lo expuesto en este trabajo.

decimos aquí en Chile, y seguramente tengo que explicártelo, había quedado “con la bala pasada”, esto quiere decir que pensaba, para decirlo en otras palabras, que el género a mí me abría más posibilidades por un lado y, por otro, pensaba que el personaje admitía un mayor desarrollo como tal, profundizar más en sus aspectos psicológicos, tal vez dotarlo más de una vida personal, de un medio, de amigos.

Entonces surge una segunda novela que es *Nunca enamores a un forastero*, que se publicó como en sexto lugar, pero que en estricto rigor es la segunda en escribir. Después escribo *Solo en la oscuridad*, que es la que se publica en segundo lugar (en Argentina, no en Chile, aquí se publicó muchos años después). Y tal vez es ahí, cuando escribo y publico *Solo en la oscuridad*, que tomo conciencia de que mi proyecto escritural tenía que ver con eso que había hecho; tenía que ver con el género policial y con las novelas de Heredia pero, tal vez, con alguna mayor intencionalidad. Me refiero a que me propuse hacer una suerte de fresco, de mosaico de la sociedad chilena a través de las novelas de Heredia, y entonces empecé a trabajar las historias en función de ciertas temáticas, de ciertos problemas que, yo creo, eran importantes dentro de una realidad como la chilena.

Y que casi nadie toca ¿no?

Claro, y que se tocaban poco. Entonces vuelve aparecer en *Nadie sabe más que los muertos* el tema de la desaparición de personas; después, un poco en la misma línea, en *Ángeles y Solitarios*, el tema de los aparatos de seguridad y del negocio de las armas; después por ahí me meto en el tema de la falta de conciencia ecológica o la corrupción en torno al abuso que se hace en Chile, y en otras partes me imagino, de los recursos naturales; después me meto en el mundo de los escritores; también hay un acercamiento al racismo que subyace en la sociedad chilena; es decir que, de alguna manera, hay como la intención de tomar pequeños submundos de este mundo más global que puede ser Chile, que puede ser la sociedad chilena.

Tampoco en ese momento sabía, ni siquiera imaginaba, si sería capaz de escribir una novela más o dos más, ya voy en la doce, ¿no? Pero, de alguna manera, metido en esa línea, fueron saliendo las novelas y se han conjugado muchas cosas para seguir pensando que es un punto de vista válido, y que es una literatura que me interesa hacer. Yo creo que, hoy en día, Heredia es un personaje que tiene gente que lo sigue y yo me entretengo mucho escribiendo las novelas y, por lo tanto, pienso que puedo desarrollarlo, por lo menos, en

unas cuatro o cinco novelas más. Por ejemplo, antes te hablaba de temas, o de sectores de un submundo dentro de la sociedad chilena, y en la próxima novela, que se va a llamar *La oscura memoria de las armas*, el submundo en el que me meto es el mundo militar, y después quiero meterme ya en un cosa muy particular de Heredia, que es el mundo de la hípica, y, ya a nivel de aspiración más que nada, me gustaría tocar otros temas como qué pasa con el mundo mapuche, con la iglesia...

Creo que como toda sociedad, debe pasar lo mismo en España, basta abrir cualquier diario en la mañana y te encuentras con suficiente maldad y suficiente corrupción como para pensar en muchas novelas más y eso es esta serie de novelas, que he llegado a definir como “una cronología de la historia chilena de los últimos treinta años” y que nace a partir de Heredia, que es un personaje más bien marginal, que es de alguna manera un justiciero, un buscador de la verdad, un testigo. Son novelas que tienen que ver también fundamentalmente con la memoria del país. Las historias que yo cuento son historias que apuntan a hacer memoria, a hacer memoria política, a hacer memoria social, memoria frente a determinados hechos, que ya hemos hablado, pero también hay un componente que tiene que ver con la memoria urbana, la memoria de una ciudad como Santiago.

Cuando yo empecé a escribir estas novelas Santiago era una ciudad muy poco acogida por los escritores en sus novelas, en sus libros y en algún momento empecé a preocuparme también de trabajar a Santiago como un personaje más. Eso pasa por muchos lugares, no toda la ciudad pero por lo menos el pedazo de ciudad en el cual se desenvuelve Heredia. Y creo que han ido quedando también registros de cómo ha ido cambiando la ciudad, de cosas que ya no están, de cosas que se han hecho mal desde el punto de vista urbanístico y de cómo se destruye también, no sé si en todos lados es igual, pero acá la verdad que se pasa la piqueta con mucha liviandad. No hay un respeto por lo tradicional, por conservar el patrimonio. Y yo creo que eso es, a grandes rasgos, el proyecto Heredia.

Después de las primeras novelas de Heredia, usted escribió una aparente novela de espías, que es, desde mi punto de vista, una historia de amor, *Correr tras el viento* (1997). ¿Qué lugar ocupa esta obra dentro de su proyecto literario?

Esta novela no se inserta dentro de este proyecto; lo que pasa es que yo, en algún momento, quise desarrollar dos proyectos paralelos: uno que eran las novelas de Heredia y otro, que tenía y tengo todavía, que pretende ser una serie de novelas que estén vinculadas a

la historia de la Patagonia chilena, a la historia de Magallanes, que es mi tierra natal, mi lugar de origen. Y escribí *Correr tras el viento*, que puede leerse como novela histórica, como novela de espías, y yo creo que, sobre todo, como novela de amor. Tiene que ver con la historia de Punta Arenas, que es la ciudad donde yo nací y es una novela que está ambientada durante la Primera Guerra Mundial. Punta Arenas está a orillas del Estrecho de Magallanes y en esa época, antes de que se creara el canal de Panamá, el estrecho de Magallanes tenía una importancia estratégica desde el punto de vista militar y comercial, y por lo tanto durante la Primera Guerra Mundial hubo mucha labor de espionaje en esa zona, que entonces debe haber sido una ciudad de no más de ocho o diez mil habitantes. Gran parte de la novela, salvo la historia de amor, la historia de espionaje es una historia verdadera, y es una de las novelas que más me ha costado escribir, porque tuve que investigar mucho para tratar de reconstruir cómo era Punta Arenas en esa época. La verdad es que ha terminado quedando así como una especie de lunar dentro del mapa de mis novelas. Claro no tiene nada que ver con el proyecto Heredia, pero sí tiene que ver con otro proyecto que por ahí tengo. Son dos o tres historias que tengo empezadas y que, si alguna vez termino, van a tener relación con *Correr tras el viento*. Son, como te digo, novelas centradas en la historia patagónica, magallánica.

Siempre me había parecido que *Correr tras el viento* era una especie de “paso necesario”, tal vez un descanso de la saga Heredia, después de escribir *Ángeles y Solitarios*, que es donde verdaderamente se asienta el personaje, para luego continuar...

No sé si es un descanso. La verdad es que yo suelo andar como con tres, cuatro novelas en la cabeza y, generalmente, pasa que terminan imponiéndose las novelas de Heredia. Pero debo tener, tampoco es una gran cantidad, unas tres o cuatro novelas a medio camino, que no tienen nada que ver con Heredia y que están ahí y que algún día espero tener tiempo para terminarlas. Claro, esto tiene que ver con lo que te decía antes de que hay tantos temas para escribir desde Heredia... y, además, es una mirada que me resulta natural. Pero, bueno, también tengo escritos, no necesariamente publicados, muchos cuentos que no tienen que ver con Heredia, ni con lo policial, y poesía, que tampoco tiene nada que ver con este proyecto de Heredia.

Aunque ya me ha comentado algo sobre esto, quisiera saber más sobre los temas que va a investigar Heredia en las próximas novelas...

La novela que viene tiene que ver con las Funa. Es un movimiento social que acá en Chile llevará unos quince años, de gente muy vinculada a víctimas de derechos humanos. Se dedican a investigar el paradero de torturadores y gente represora durante la dictadura, que han pasado inadvertidos, que han seguido haciendo una vida normal. Muchas veces son gerentes de algo, jefes de esto otro, y nunca han sido desenmascarados. Es gente que se dedica a averiguar el paradero de esta gente, a estudiar un poco su pasado, a comprobar las cosas en las que pudieron estar metidos y, luego, hacen actividades que tienen un componente político y artístico. Por ejemplo, van frente a la oficina, o la casa donde vive esta persona, y lo denuncian a la comunidad, a sus vecinos. Y bueno, hay gente que a partir de eso ha tenido incluso que llegar a la justicia. Entonces, la novela parte con la muerte de una de estas personas que se dedica a hacer la Funa y hay una hermana de la víctima, porque se supone que murió en una cosa callejera “normal”, que llama a Heredia, y éste se empieza a meter y se da cuenta de que, detrás de todo esto, hay una verdadera organización militar, de militares en retiro, y por ahí va la historia. Ahora, si nos ponemos a darle más sentido al tema, te diría que el tema de la novela, en el fondo, es la conciencia del mundo militar, de cómo el mundo militar en la sociedad chilena ha tratado de blanquear sus culpas y enterrar un poco el pasado. El tema es el mundo militar, la memoria y la culpa. Un poco va por ahí...

Creo que Heredia comparte, con algunos de los jóvenes de hoy en día, el descreimiento en el potencial de la política como vía para cambiar el mundo ¿Qué les diría Heredia a los jóvenes de esta sociedad?

Heredia es un descreído de cómo funciona el poder político, un poco el reflejo, diría yo, de un sentimiento de gente de mi generación, y gente mayor también, que tuvo una participación importante en la época de la dictadura y que incluso arriesgó la vida pensando en recuperar la libertad y también en construir un tipo de país que se pareciera en algo a lo que habíamos alcanzado a vivir antes del golpe militar; es decir, una democracia real que funcione cotidianamente. Luego nos hemos encontrado con un periodo supuestamente de transición, que ya lleva ¿cuánto, 17 años?, en el que han cambiado algunas cosas, desde luego, pero en lo fundamental sigue funcionando con un tipo de sociedad que fue impuesta

en la época de la dictadura, y que sigue manejando los hilos. Eso tú lo ves en los temas laborales, en el tema político, en la representación que hay en el parlamento; lo ves en la pobreza de los medios de comunicación, lo ves, también, en el funcionamiento de cosas que son esenciales para la gente, como la educación, la salud, que es un sistema bastante injusto y bastante despiadado. Y todo eso de alguna manera ha provocado que hoy en día, sobre todo en la juventud chilena, haya un sentimiento bastante mayoritario de descrédito hacia el funcionamiento de la democracia chilena y de descrédito hacia el mundo político. Entre otras cosas porque siguen siendo figuras, señores, que debían haber estado jubilados hace tiempo, y que se las bailan para ser un tiempo, ministro, y al otro tiempo, senador, y después jefe de esta cosa y de lo otro. Pero Heredia, y yo creo que en esto se provoca de alguna manera el fenómeno de que es un personaje que tiene simpatía entre la gente joven, es un resistente. Es, si se quiere, un personaje utópico, idealista, pero que defiende los viejos valores de la solidaridad, la justicia, la verdad, etc. Es un tipo que, a pesar de no tener ningún recurso, sí tiene ciertos principios éticos, que lo llevan a comprometerse con la suerte y con el destino de otras personas. Se embarca en investigaciones donde no va a ganar ni un peso, pero él consigue, por lo menos, revelar algún tipo de verdad. Por lo tanto, yo creo que, a pesar del descrédito frente a ciertas cosas, Heredia representa el deseo, la voluntad de construir una sociedad mejor, con otras características, más participativa, más democrática, más libre. Y yo creo que eso, la gente más joven también lo percibe. Y es algo que no me deja de sorprender, porque en las novelas de Heredia yo estoy hablando de ciertos valores por los cuales lucharon una parte de gente de mi edad, y mayor, y muchas veces estoy hablando de cosas que la gente joven no conoció, pero, claro, los valores son los mismos y siguen vigentes, y la actitud frente a la injusticia no pasa de moda, y querer vivir en un país más amable tampoco pasa de moda. Por lo tanto, yo creo que el pesimismo de Heredia es, en el fondo, un pesimismo activo. Heredia es una persona que ve muchas cosas negativas pero, a pesar de eso, hace cosas y actúa. Yo creo que ahí hay un mensaje de compromiso hacia la gente más joven y eso, creo, lo captan bien.

¿Qué aspectos ha considerado más importantes en el proceso de creación del espacio literario que es el Santiago de Heredia?

Yo trato de rescatar una parte de Santiago que es como la parte, precisamente, de lo que antiguamente, o todavía, se le llama el barrio cívico, el barrio ciudadano. Es el barrio

más antiguo, donde funcionan las instituciones más importantes del país y donde, hasta hace pocos años atrás, había un modo de convivencia que se ha ido perdiendo; un modo de convivencia que tenía que ver con el diálogo de la gente, con cafés donde uno podía juntarse a conversar. No digo que ahora no exista, pero aquellos era lugares, espacios tradicionales que tenían historia, que remitían, de alguna manera, a la historia del país. De pronto todo eso empieza a ser avasallado por tiendas, por centros comerciales, por locales de comida rápida... en fin. Y en la ciudad también se empieza a reflejar un deterioro de la convivencia y un cambio, incluso, de la forma de ser del chileno. Es hacer memoria urbana, preservar cosas de la ciudad que nos remiten a nuestra historia, que a mí me parece interesante rescatar, aunque sea a través de la simple mención. Luego, me he dado cuenta de que hablar de la ciudad genera una cercanía bien importante con los lectores. Así como a mí me gusta, si uno tiene la oportunidad de ir a Buenos Aires, o a Madrid o a París, y visita lugares que uno una vez encontró en una novela, yo siento que hay gente que lee mis novelas y les motiva conocer los lugares que menciono. Y esto es interesante porque hay un descubrimiento de la ciudad a través de la novela, porque no todo el mundo tiene por qué conocer la ciudad al dedillo, yo tampoco la conozco la ciudad al dedillo, pero situar ciertas cosas en ciertos lugares hace, muchas veces, que la gente descubra su ciudad, y la mire de otra manera, y se detenga a observar un poco el paisaje urbano. Y, además, está esa cosa atractiva de que una escena, de que un diálogo, un tiroteo, pasa en un lugar donde tú puedes estar ahí, y puedes tomarte tu trago. Eso me parece que también es un componente que genera cercanía con el lector, lo cual no está mal tampoco.

En varias de las novelas de Heredia, el detective tiene que salir de Santiago para investigar. Normalmente estos viajes son breves, pero en dos novelas Heredia realiza estancias más o menos prolongadas (en *Solo en la oscuridad* viaja hasta Buenos Aires, y en *Nunca enamores a un forastero* a Punta Arenas), ¿no se siente Heredia un poco perdido fuera de su ciudad?

Sí, Heredia es, en esencia, santiaguino, su mundo es Santiago, es el mundo que él ama y en el cual se siente cómodo. Ha salido, como dices, dos veces fuera de Santiago, a pesar de que, por ahí, en el comienzo de una novela, dice que le cuesta mucho hacer maleta y mover el trasero para desplazarse a otros lugares. En *Solo en la oscuridad*, la mitad de la novela transcurre en Buenos Aires, y *Nunca enamores a un forastero* transcurre en Punta

Arenas, que es la ciudad donde yo nací. Ahora, en el segundo caso, que es el de Punta Arenas, fue como darme un gusto: recrear mi ciudad, y recrearla a través de la mirada de Heredia, que no es la mirada que podría dar yo, porque obviamente Punta Arenas la conozco muy bien, pero de alguna manera me contuve y traté de mostrar la ciudad de la forma como la vería alguien que sólo va por quince días. Aún así, creo que, quizás, lo esencial está: el alma de la ciudad, tal vez su paisaje, y uno poco de cómo se vive allá. Y lo de Buenos Aires fue, tal vez, algo mucho más simple: de pronto, a través de una novela, volver a caminar por una ciudad que a mí me encanta, que la quiero mucho, que me fascina, y que, cada vez que voy, lo paso muy bien. Prácticamente lo que hago en esta novela es recrear muchas cosas que yo conocí la primera vez que fui a Buenos Aires. Estuve una estadía larga, como de un mes, mes y medio, que me permitió, no conocer enteramente la ciudad, pero sí conocer bastante. Y yo creo que eso queda reflejado en la novela. Fue como volver a caminar las calles de Buenos Aires, donde yo había sido tan feliz, pero esta vez de la mano de Heredia. En general hay mucha gente que lee mis novelas y me dice ¿por qué, si tú has viajado, no lo mandas a Madrid, a París, a Berlín o, incluso, a Valparaíso? No, porque son ciudades donde he estado por diez días, dos semanas, a veces menos. Entonces conozco la superficie, la piel, pero no las entrañas de esas ciudades, y no me interesa dar visiones de guía turística, sino hablar de cosas que sean más reales, más de las vísceras de cada ciudad. Por lo demás, Heredia es un santiaguino urbano, odia y ama a Santiago al mismo tiempo, pero la pasa bien, y sabe cómo moverse porque la conoce muy bien, se supone.

Si Heredia es el *alter ego* de Ramón Díaz Eterovic, ¿quién es el Escriba que se reúne con Heredia en el City? ¿Son máscaras literarias de su “yo literario”?

No, muchos periodistas han titulado: “Heredia, el alter ego de Díaz Eterovic”. Pero no es así. Con Heredia compartimos algunas cosas, desde luego una mirada del mundo, cierto humor negro, cierta actitud, como ver la vida desde los márgenes. Por ahí, en alguna novela, hay una cita que puede ser taurina, que dice: “hay demasiada gente que quiere matar el toro en el ruedo, y yo prefiero verlo desde lejos”. Cosas como ésa, son vivencias mías, pero también hay un personaje que ha crecido y ha adquirido estatura propia, personalidad propia, que es Heredia y que no soy yo. Como alguna vez me dijo un amigo, un crítico literario: “lo que pasa es que tú inventaste a Heredia para hacer las cosas que tú

no puedes hacer”. Tal vez tenga razón, Heredia es mucho más audaz que yo, y hay que tener, como dirían en España, muchos más cojones para llevar la vida independiente que lleva Heredia. Yo pienso que, en realidad, mi *alter ego* es el gato Simenon o, por lo menos, es lo que yo quisiera ser; un personaje que ande vagando por el barrio, que buena parte de sus horas las dedica a estar echado contemplando la vida y diciendo impertinencias. Por último, el Escriba es como una manera de marcar diferencias entre Heredia y el autor. El autor es el Escriba, y siempre hay un juego: así como Heredia de repente dice que quiere escribir, o se supone que por ahí tiene guardado un cuaderno con poemas, y el Escriba siempre trata de aportar algo a las investigaciones de Heredia, pero sin mayor éxito, sin mayor suerte. Son juegos que uno hace a través de sus personajes. También hay muchos otros personajes que tienen algo de gente amiga. Suelo hacerles guiños a escritores amigos y muchos de los libros que lee Heredia, de autores contemporáneos, son de gente que yo estimo y admiro.

Tengo pensado (no sé si lo escribiré alguna vez), incluso esta idea la desarrollo en la novela que va a salir el otro año, que en algún momento a Heredia le llegue un caso pero esté enfermo, o con una pierna quebrada, y llame al Escriba para que él haga la investigación. No sé, vamos a ver si algún día lo escribo.

Uno de los componentes que se escapan del discurso realista de las novelas de Heredia es Simenon, el gato que habla, que aparece por primera vez en *Solo en la oscuridad*. ¿Cómo nace este personaje en su universo literario y por qué cree que los lectores le han tomado tanto cariño?

Simenon aparece en *Solo en la oscuridad*, pero en esa novela todavía no “habla”, está no más. Yo diría que hay dos o tres ideas en torno a la aparición de Simenon: una es que a mí me encantan los gatos y no concibo la vida sin gatos. Creo que son animales perfectos, maravillosos, y la otra idea es que estos diálogos que imagina, o que tiene Heredia con el gato, surgen como un recurso para desarrollar un poco la corriente de conciencia de Heredia. Me pareció que en vez de desarrollar largos soliloquios donde Heredia representara sus dudas frente a los casos, frente a lo cansado que puede estar, frente a cómo seguir la investigación, pensé que esto se podía dar a través de los diálogos que sostiene con su mascota, con este gato. Para eso me agarré a algo muy doméstico. Mi madre, cuando yo era niño, hablaba con las gallinas y con el gato que teníamos, le

preguntaba cosas... y la vecina también hacía lo mismo. Y hasta la fecha creo que todo el mundo hace lo mismo. Sobre todo si estamos hablando de alguien que vive solo, y llega a su casa, y lo único vivo que hay dentro de su casa es un animal. Me parecía, también, una manera de rescatar esa cosa muy simple, muy doméstica, que es la relación que se establece con un animal, y que en muchos casos es tan grande, que se produce una suerte de diálogo. Entonces son esas dos cosas: rescatar una situación cotidiana y por otro lado, ya más literario, usarlo como un recurso para desarrollar la conciencia de Heredia. El gato también ha ido evolucionado y se ha ido transformando, precisamente, como en el *alter ego* de Heredia, o en la subconsciencia, más bien. Yo creo que a la gente le gusta porque es un gato impertinente, irónico, pero que, por otro lado, es alguien que siempre está empujando a Heredia a hacer cosas. Cuando Heredia no quiere investigar, o cuando hay algo que no quiere hacer, lo punza, lo motiva a muerte. Hay gente a la que le encanta Simenon y otra gente que lo detesta.

Sus diálogos no se pueden leer literalmente, o sea, puede ser real el hecho de que tú le converses a un animal, pero lo que no es real es que el animal te conteste. En el fondo las respuestas que da Simenon son las respuestas que se está dando Heredia a sí mismo, pero en muchas partes de la novelas el diálogo funciona como si fuera una cosa normal y real, y esto tal vez tenga un componente, no sé, lúdico, mágico, es probable. Pero ya son lecturas.

Por lo general, en España, se asocia el tango a la cultura argentina, sin embargo Heredia es un gran aficionado...

El tango es una música tremendamente inserta en la cultura chilena desde hace muchos años. Incluso, no sé si será verdad, pero yo he escuchado a gente argentina decir que hay más programas radiales de tango en Chile que en Argentina. No es algo excéntrico en Chile, es una música que se escucha, se canta en muchas partes, hay tanguerías, en las casas la gente escucha tango, vienen cantantes de tango como Adriana Varela y llenan los teatros... Es una música que forma parte del imaginario, del gusto de mucha gente. No sé en los jóvenes, pero sí en gente que tenga de 40 para arriba. Tiene obviamente una influencia argentina, pero también tiene que ver con algo que está en el medio. A mí, por ejemplo, la afición por el tango me viene de mi padre.

Hay alguien que decía que el tango era un pensamiento triste que se baila. Es una música que, y más si le sumas la letra, uno tiende a escuchar cuando está solo. Aunque

también con un grupo de amigos. Generalmente son historias tristes. Es una visión bastante melancólica de la vida. Y las letras son tremendamente machistas, siempre son las mujeres las que pagan mal. La única mujer que se salva en el tango es la mamá. Es una música que a mí me gusta muchísimo. Colecciono discos de tango, leo biografías de cantantes y compositores. Y, a pesar de mi mala memoria, creo saber algunas cosas, y tal vez se las he transferido a Heredia. Además, las letras de los tangos son muy apropiadas para el permanente estado nostálgico y anímico de Heredia. El buen tango tiene unos versos bellísimos. Es muy buena poesía y es muy buena música. Yo escucho mucho a Piazzola, que no tiene letra, es pura música, como quien pueda escuchar a Mahler, o a Mozart. Por otro lado es una música que también está muy relacionada con los barrios, con los lugares con los que se encuentra Heredia. Si tú vas a La Piojera, u otro bar parecido, seguro que no faltan señores que cantan por unas monedas. Y si les pides que te canten cualquier tango, te lo van a cantar. Y cuando en una fiesta un grupo se ha pasado de copas, lo primero que hacen es cantarse un tango. Claro, si tú lo ves desde afuera, te puede parecer una cosa muy importada, como traída a la fuerza, de Argentina, o más de Buenos Aires, pero en Chile se escucha mucho.

En *El segundo deseo* Heredia reconstruye parte de su historia personal y Griseta vuelve a su lado, ¿está el detective un poco menos solo?

En la novela que se va a publicar [*La oscura memoria de las armas*] están un poco distanciados, porque Griseta se ha ido a su estudio, a sus cosas. Pero sí, yo creo que Griseta es como el gran amor, de alguna manera también imposible, de Heredia. Al principio, cuando él la conoce, era muy joven. Pero después Griseta tiene su desarrollo, no se queda en la muchacha marginal, sino que estudia, hace su vida, gana su independencia. Con ella Heredia siempre está como dudando, pero para él es diferente a las demás. Con las demás hay un componente atractivo sexual, que pasa también por la soledad del personaje. Pero, de alguna manera, Griseta introduce un sentido en la vida de Heredia que va más allá del atractivo sexual o de su propia soledad. Tiene que ver con lo que este personaje le entrega a él y él le entrega a ella. Pero también en un plano bien frágil, porque a Heredia como que le cuesta moverse en una normalidad de pareja, de vida familiar. La independencia lo traiciona. Por ejemplo, ahora, en la novela, no en la que va a salir, sino en la que estoy

escribiendo, me marqué ahí un capítulo (no sé si lo mantenga) en que de pronto aparece, después de muchos años, Andrea.

En alguna ocasión usted ha citado como fuentes para sus novelas la novela negra original de EEUU y la novela social chilena de la generación del 38, ¿qué extrae de cada una de ellas?

Creo que de la novela negra norteamericana saco los códigos del género, la matriz del personaje detective, y, desde luego, ese matiz social. Pero mi llegada a la novela negra más bien pasa por haber leído primero a Osvaldo Soriano. *Triste, solitario y final* fue la novela que me llevó a leer a Chandler, a Macdonald y un poco menos a Hammet. En la novela negra está la matriz del género, el escepticismo del detective. Por otro lado, siempre fui un buen lector de lo que aquí se llama la “novela social chilena” o “generación del 38”. De ellos saco, tal vez, ese deseo de retratar cierta marginalidad de la sociedad chilena y de hacer una novelística muy vinculada a los problemas sociales del país, aunque en otra época, con otros problemas. No tengo ninguna duda de que más que a través de textos teóricos, que no son muchos los que he leído, ni grandes tratados ideológicos, la sensibilidad social que pueda tener la eduqué, la formé, leyendo precisamente a todos esos autores de la generación del 38: Nicomedes Guzmán, Francisco Coloane, Daniel Belmar, Gonzalo Drago, Alberto Romero... Sin ser relatos policiales, también en su momento hicieron eso que propone Chandler: “mostrar la mugre que se esconde debajo de las alfombras”, sólo que poniendo los acentos en la actualidad, y no necesariamente en temas policiales. Manuel Rojas, para mí, es uno de los escritores fundamentales, e incluso por ahí hay quien ha trazado algunas líneas entre su personaje Aniceto Hevia y Heredia. Y yo creo que puede haber algo, en el sentido de que ambos son personajes muy libertarios, que viven la vida a concha, que no están muy preocupados de las convenciones, ni de llevar una vida “normal”. La novela social chilena a mí me aporta, en definitiva, una sensibilidad y una mirada del país.

¿Cree lícito hablar de un neopolicial latinoamericano como una corriente narrativa con objetivos comunes?

Más allá de la etiqueta que se le puede poner, lo que sí creo que es cierto es que surge en algún momento, y sin que hubiera un acuerdo previo. Incluso hasta lo puedo graficar en la época. Por el año 93 o 94 (yo había publicado un par de novelas) me toca ir a

México a un encuentro de género policial, y de pronto me encuentro como con una veintena de autores que estaban haciendo, más o menos, lo mismo que estaba haciendo yo: tomar un género que tenía su matriz en EEUU y procesarlo a partir de las realidades de sus propios países, de realidades hispanoamericanas. Tal vez con la principal diferencia de la matriz original, de que casi todo eran investigaciones de crímenes que respondían a móviles políticos, crímenes que emanaban no ya de intereses particulares, sino de poderes estatales, de gobierno, políticos. Esto tenía que ver, desde luego, con las realidades más o menos similares. En general en Hispanoamérica se han vivido procesos de dictadura y con fenómenos parecidos en términos de represión, de violación de derechos humanos, de corrupción. Creo que sin que haya habido un acuerdo previo, hoy en día sí que podría hacer una lista de, no sé, veinte o treinta autores que están haciendo una novela social a partir de códigos policiales. Y eso es lo que hoy en día llaman “el neopolicial”. Y hay otro componente, que seguramente Padura desarrolla, que es, también, que son un grupo de autores que se acercan al género sin ningún prejuicio, que quieren hacer novela policial, y que además quieren darle un buen nivel literario. Se trata de hacer buena literatura y eso explica que muchos autores latinoamericano que hacen este tipo de literatura ganen premios internacionales, o sean traducidos a otros países, y sean leídos. En definitiva, más allá de que cuenten historias donde hay un detective, o donde hay un crimen, están escribiendo bien, contando buenas historias, y hablando de realidades que resultan atractivas e interesantes, no solamente por la intriga. Siempre he dicho que para mí la intriga es un elemento secundario, me interesa más el entorno, los temas que puedo estar planteando en la novela. Que el lector me descubra el asesino en la segunda página me da igual.

Qué autores actuales de novela negra latinoamericana le interesan?

Bueno, Leonardo Padura, Fernando López, Mempo Giardinelli. También, a pesar de hacer algo muy diferente a lo que hago yo, me han gustado un par de novelas de Pablo de Santis. De Colombia, está Santiago Gamboa, con una novela que se llama *Perder es cuestión de método*, luego están las novelas de Luis Sepúlveda.... Por supuesto, Rubem Fonseca, para mí es el número uno, aunque escriba en otra lengua. Él es notable, aunque desgraciadamente, como pasa con otros autores, aquí en Chile es muy poco conocido. Y bueno, siempre he dicho también que los autores más jóvenes que hacemos policial en Latinoamérica hemos aprendido algunas recetas de Vázquez Montalbán. También me

gustan mucho Andreu Martín y Juan Madrid. Son tres autores españoles que siempre leo lo poco que llega de ellos acá. También hay otros autores españoles que son buenísimos, y que aquí no se conocen, como Francisco González Ledesma. Como en muchas otras cosas, en Chile también vivimos un cierto aislamiento con respecto no solamente a lo policiaco, sino a lo que se escribe en toda Latinoamérica. Es probable que haya muchos más autores buenísimos que uno desconoce.

¿No ha pensado en abordar otros géneros como la ciencia ficción o la fantasía?

Alguna vez he pensado en hacer algo de ciencia ficción, pero no, creo que no es lo mío. Y, como te contaba al comienzo, sí tengo esta tentación latente de escribir novelas históricas y por ahí hay otras novelas empezadas que no son policiales... No sé, ideas sobran, lo que falta es tiempo. Además para qué, si cuando publiqué *Correr tras el viento* el ochenta por ciento de las críticas que me hicieron a esa novela, que no fueron malas, pero el ochenta por ciento eran nostalgias de Heredia...

¿Cómo cree que le ha tratado la crítica literaria?

Bien, creo que, en general, mis novelas han tenido buena crítica. Algo que yo, en un principio, no lo veía tan fácil porque, claro, de alguna manera asumí una postura que podemos llamar “marginal”, no solamente por los temas que quise tocar en determinados momentos, sino por el hecho de tocar un género que en Chile no tenía ningún prestigio y sobre el cual hay mucho prejuicio. Sin embargo, yo creo que, en general, la crítica ha sido benevolente. De hecho, los premios también son una forma de crítica y con Heredia me he ganado tres veces el Premio Municipal, que es un premio donde tu compites con todas las novelas que se publican en un año, novelas que obviamente no son policiales. Nunca faltan los que te dan de palos, es parte del juego. Pero yo creo que, sumando y restando, las aproximaciones críticas a mis novelas han sido más bien positivas. Y además, una cosa que no me deja de llamar la atención es que, desde hace por los menos unos diez años, de pronto son novelas que son acogidas también a nivel universitario, que es otro nivel de crítica, mucho más exigente que lo que uno ve en los diarios y en Chile, lo cual siempre resulta divertido porque descubren cosas que uno no se imaginaba.

En *El hombre que pregunta* hay una evidente crítica al mundillo literario chileno. Los autores que aparecen en esta novela, ¿tienen referentes reales?

Hay una mezcla clara entre personajes que uno conoce, un poco los disfraza, y luego exagera algunas características... pero no te voy a dar nombres. Más que referentes reales hay un intento de recoger características que son muy típicas y condensarlas en uno, dos o tres personajes. Por ejemplo, hay un personaje, que no voy a dar el nombre porque el pobre ya murió hace como un año, que era el típico escritor que escribía muy poco, pero se dedicaba a captar todos los chismes del medio. Tú lo encontrabas en la calle y te sometía a verdaderos interrogatorios, quería saber qué había pasado en la presentación de tal libro, y si después se habían ido a tomar unas copas, y quién habían ido a tomar las copas, y qué habían dicho, etc. Ese es un personaje que abunda en el medio. También otros personajes que tienen que ver con el ego sobreinflado, o el típico escritor joven al que no le va bien y le echa la culpa a todo el mundo... En general los personajes recogen características de muchos otros escritores, más de uno se debe haber sentido identificado... Algunas críticas dijeron que yo con esta novela me apartaba de la temática de Heredia, y yo no creo que sea así. Claro, no hay temas directamente políticos, no hay torturadores y cosas así, pero es una novela que también es una denuncia al sistema en que vivimos, desde el punto de vista del medio literario, de cómo esta cosa malsana que se ha enquistado en la sociedad chilena, el exitismo, y el poder del dinero, también corrompen el medio literario. Así aparecen en la novela personajes que son capaces de llegar al crimen para mantener un cierto éxito. Creo que es una radiografía bastante próxima al medio literario chileno, así que no creo haberme escapado de la línea.

¿Siente que forma parte de los intelectuales de este país o se considera un *outsider*?

No sé, depende de cómo definamos eso. O sea, si lo definimos como alguien que está escribiendo fuera del medio literario, yo creo que no, porque de alguna manera soy, no mucho, pero soy un escritor integrado al medio. Participo de alguna manera en el medio literario, escribiendo en diarios, siendo jurado en concursos, asistiendo a ferias, seminarios... En ese sentido no creo ser un *outsider*, pero sí creo ser un escritor que está como en el límite, en la frontera, entre el margen. Un día un periodista me preguntaba esto y yo le decía “siempre estoy corriendo, pero en la línea de un costado de la cancha”. Y sí

podría ser un *outsider* en el sentido de que a mí me ha costado mucho insertarme en el medio. Por un lado, por una actitud personal, sobre todo en los últimos años me mantengo al margen y participo lo mínimo, tampoco me ando poniéndome ahí para la foto, digamos. Hago lo estrictamente necesario, pero siempre he tenido la tesis de que hay gente que, por una cuestión de redes de poder, para subir al cerro lo suben en helicóptero, y lo suben fácilmente, y hay otros que lo tienen que subir caminando y como puedan. Yo no las he tenido todas gratis dentro del medio. Me costó entrar a un circuito establecido de editoriales. Primero me autoedité, después me tomaron algunas editoriales muy pequeñas e independientes, y luego llegué al circuito de las grandes editoriales, que primero fue Planeta y después Lom. Pero fue todo un camino a punta de libros. A lo que voy es que hay mucha gente que simplemente por sus redes de poder llegaron a Planeta, o a otras editoriales grandes, a la primera. Por otro lado no ha sido fácil toda la presencia crítica en los medios, aquí en Chile. Hay diarios que les costó mucho, mucho, mucho, decidirse a hacerme una entrevista, o dar una noticia que podía favorecerme. En eso te das cuenta que, de alguna manera, hay un poder que se administra y al cual tú no le resultas simpático del todo. Creo que no ha sido fácil. Y, por otro lado, por todas esas cosas que se cuentan en *El hombre que pregunta*, tiendo a defender más mi tiempo y a participar cada vez menos en los medios literarios, y hacer lo que es fundamental, que es escribir. Si yo fuera a todas las actividades que me invitan, no escribiría nada, ni una carta. Hay que elegir entre lo que es esencial y lo que es accesorio. Creo que Heredia dice por ahí: “lo importante es escribir, lo demás es literatura”.

Parece existir un sentimiento común entre un sector de la población chilena que tiene que ver con la decepción sobre la labor de la Concertación en el proceso de democratización y la sensación de que los mecanismos que operaron durante la dictadura siguen, de alguna manera, vigentes. ¿Comparte este sentir?

Sí, yo creo que hay un vasto sector de la sociedad que siente un desaliento y desencanto con el sistema democrático que tenemos en Chile. Eso tiene su raíz en que el término de la dictadura fue producto de la negociación entre algunos sectores, llamémoslos “democráticos”, y la dictadura. Esa negociación partió, por un lado, con el compromiso de dejar fuera del sistema político a un buen porcentaje de expresiones políticas, sobre todo las de izquierdas, y, por otro lado, con el compromiso de mantener intacto un sistema

económico y político que, a mi juicio, es la fuente de toda la desigualdad que existe hoy en día en la sociedad chilena. Entonces cuando tú ves que pasan quince, diecisiete años, y todo sigue más o menos igual, obviamente empieza a funcionar el desencanto. Yo me siento muy identificado con gente mucho más joven, que tiene una postura de ese tipo, que en el fondo no están esperando nada de las instituciones. El desafío es construir una democracia, o espacio de mayor participación, a partir de uno mismo, ir generando como pequeños círculos de resistencia a un sistema que todos los días nos pasa encima como una aplanadora. En eso sí coincido mucho con algunos grupos de gente joven que tienen ganas de hacer cosas, que tienen sus sitios de internet, que publican a la gente más joven. Me parece que son grupos donde hay mucha vitalidad, es gente que me interesa mucho más que otros que puedan ser de la misma edad, pero que están preocupados de instalarse en el sistema.

¿Cree que la literatura tiene capacidad de transformación social?

Sartre lo decía, que ningún libro va a hacer una revolución. Pero yo creo que la literatura genera, en el fondo, sensibilidad sobre la condición del hombre, sobre la condición humana. Tal vez el libro no va a generar ni revoluciones ni grandes cambios sociales, pero sí va a generar sensibilidad, y una mirada distinta en alguna gente, porque, claro, el libro obviamente ha perdido terreno frente a otros medios de comunicación o de expresión y no es, tal vez, tan masivo como antes. Aún quiero seguir así, con mi cuota de ingenuidad, de optimismo, mejor dicho, y pensar que, así como a mí hubo muchos libros que me hicieron ver la vida de una manera distinta y que me enseñaron, quiero seguir creyendo que pueda haber otra gente que un poema, un cuento, una novela, le aporte una visión diferente y que, de alguna manera, pueda leer un libro y ser un poquitito mejor, o un poquitito diferente. Por eso también una de las cosas que más satisfacción me da en esta cosa de escribir es encontrar personas que han leído mis libros y se identifican con las cosas, en este caso de Heredia, y con la historia, y uno siente que de alguna manera ha encontrado un aliado, un aliado en la vida.

Si la vida es un enigma, ¿todos tenemos algo de detectives?

Sí, yo creo que sí. Uno a diario está descifrando de partida, uno se está descifrando a uno mismo, descubriéndose, tratando de explicarse el porqué de las conductas, de lo que hace o de lo que no hace, de lo que quiere y de lo que no quiere. La vida en general es un

misterio que uno debiera estar invitado a tratar de investigarlo. Tiene tantos enigmas como la mejor novela policial.

Dos pintadas en dos edificios distintos de Santiago. La primera dice: “No esperes que el Estado resuelva tus problemas. El Estado es el problema”. Y la segunda: “El Estado es el enemigo”. ¿Qué le sugieren?

Yo te diría que hay una cosa que es todo lo contrario, que es una defensa del Estado como un regulador social, como un constructor del país. Muchas cosas han sido posibles gracias al Estado, la misma industrialización que llegó a tener Chile fue prácticamente por la acción estatal. El concepto de un Estado inútil corresponde más bien a un idea implantada en los años 80, en la dictadura, donde precisamente se trata de desplazar al Estado de muchas cosas que hacía, sobre todo en el ámbito social, rechazarlo por la intervención en el capital. Yo creo que ese antagonismo puede responder como a ciertos sectores, pero si uno profundiza más en el resto de la gente, yo diría que hay cierta nostalgia de un estado protector, lo que llaman en Francia “el Estado del bienestar”, y que es un poco lo que, en el papel o en la práctica, también ha promovido, en general, el gobierno actual de la presidenta Bachelet. Un estado que genere protección social, que es algo que en Chile existía, con todas sus carencias, pero que hasta el 73 existía, y que después se perdió. Yo diría que el sentimiento mayoritario de la gente va, más bien, por ese lado, el de un Estado que debería preocuparse de la gente, lo cual no excluye por supuesto las críticas que puedan existir sobre cómo se administran las cosas. Porque una cosa es que uno diga que el Estado debería estar preocupado por la Educación, y otra cosa es ver cómo se preocupa y cómo lo administra.

Han pasado veinte años desde que conocemos a Heredia, ¿sigue la ciudad tan triste?

Yo creo que sí. Yo creo que la ciudad sigue triste. Tal vez no es la ciudad, si tú ahora miras por la ventana, ves una ciudad con vida, iluminada, con gente todavía. Probablemente cuando escribí *La ciudad está triste* este mismo paisaje habría sido un paisaje oscuro, con muy poca gente en la calle, un paisaje donde la ciudad tenía que apagarse por fuerza a las diez de la noche porque había toque de queda. Pero yo creo que la imagen de una ciudad triste es, de alguna manera, la tristeza de la gente que está obligada o condenada a vivir de una cierta forma, a mirar de una vitrina, y eso tiene que ver con el alto

nivel de desigualdades, con la mala distribución de los ingresos, y también con la imposición de un sistema de sobrevivencia, donde el grueso de la gente prácticamente vive para trabajar y para sobrevivir. Es una sociedad donde la gente tiene muy pocos ingresos, pero, al mismo tiempo, es una sociedad donde todos los días te están impulsando a consumir. Eso, a la larga, va generando una sociedad de deudores y los deudores se van convirtiendo en una sociedad de gente depresiva, angustiada, enojada. Un poco por eso creo que todavía la ciudad sigue estando bastante triste. Y me da la impresión de que la alegría del chileno no es una alegría espontánea, sino que es una alegría que nace en las situaciones límites. Es una alegría inducida, no es una alegría natural que fluya del placer de estar vivo y de hacer cosas que tengan sentido, más bien creo lo contrario, la gente vive haciendo cosas que tienen muy poco sentido, pero, no sé, algún día puede que cambie.

ANEXO II

ENTREVISTA A SERGIO GÓMEZ

(31-10-2007).

En septiembre de 1996 usted y Alberto Fuguet publicaron, bajo el título de McOndo, una recopilación de cuentos escritos por autores hispanoamericanos nacidos en torno al año 1960. El polémico prólogo que acompañaba a la antología se convirtió casi en un manifiesto generacional, aunque ustedes no lo pretendieran así. ¿Puede hablarme de cómo nació ese prólogo y de su opinión sobre lo que representa, desde la perspectiva actual, cuando ha pasado ya más de una década desde que se publicara?

El prólogo salió muy de primera mano, lo hicimos de verdad a cuatro manos, y muy sobre lo que uno sentía, más [que] de lo que intelectualmente creía. En ese momento el McOndo era una especie de diagnóstico de realidad, de ver qué es lo que ocurría en otros países donde creíamos que había gente joven escribiendo, ahora te digo, *creíamos*, porque, a pesar de ser el 94 o 95 cuando empezamos el proyecto, que parece un tiempo no muy lejano, era lejano en el sentido de que no nos leíamos entre los jóvenes escritores latinoamericanos, no existía internet, no había mucho contacto. Teníamos sólo la intuición. Por distintos motivos, nos habíamos encontrado en becas a algunos escritores, y sabíamos que había gente joven escribiendo, pero no sabíamos qué. Lo más interesante era saber que si todos compartíamos cosas comunes, a pesar de vivir en lugares distintos debíamos escribir algo parecido. Te pongo un ejemplo con un español amigo mío, Ray Loriga. Una vez que visitaba Chile, estábamos no sé si en la casa de Alberto [Fuguet] o en la mía, él entra en una habitación y ve colgado en la pared un póster, un cuadro de una película y dice: “mira yo en Madrid (o donde sea que vivo) tengo exactamente el mismo cuadro”. Esa coincidencia nos dio la pista para pensar: “bueno, si casi todos nosotros nos educamos con

los mismos programas de televisión, sobre todo con los programas de televisión yanqui, si todos leemos más o menos lo mismo, hemos leído las mismas revistas, si hemos sido colonizados de alguna forma desde afuera, ¿por qué no podemos estar escribiendo algo parecido?” Y McOndo fue un tratar de ver si eso era verdad, si eso era real o no. Y en cierto sentido sí lo fue. Ahora, nunca imaginamos que, dos años o tres años después, tocara esto de la internet, que de alguna forma conectó a todo el mundo, instantáneamente tú podías ver lo que hacía otro, y ahora más aún, puedes ver lo que está escribiendo en el mismo momento. Las cosas han cambiado alrededor, pero en su momento fue una especie de investigación.

En algún momento se les identificó con la “generación x”, ¿está de acuerdo con esa denominación y cree que sigue vigente?

Ya no me acuerdo de eso, fue una discusión de algún tiempo pero creo que tenía que ver con un título más que nada. Además era un título muy yanqui y que se refería a otro tipo de cosas que a nosotros nunca nos correspondió acá, nunca tuvo ningún sentido acá. La llamada “generación x norteamericana” era otra cosa. Seguramente algo que tenía que ver con valores distintos. En nuestro caso era una especie de broma alrededor de los que formábamos parte de un suplemento cultural que se llamaba “Zona de Contacto”, y que fue muy criticado porque se decía que era de gente de plata. Y probablemente lo era porque era un diario⁵⁹⁹ de la derecha acá en Chile, pero, en realidad, la gente que conformaba el verdadero grueso era de todas partes

Lo de Generación X nunca estuvo vigente y menos va a estar vigente ahora. Es una marca no más, hay un libro que se llama la *Generación X*⁶⁰⁰ y que en alguno momento nosotros leímos con ganas, yo relativas, o sea que nunca me interesó mucho. Me parecían bonitos los dibujitos que aparecían en el libro, pero el libro nunca me interesó. A mí nunca me han gustado mucho los escritores norteamericanos de ahora, me han gustado los de antes, Hemingway, etc. Me gusta mucho, de sobre manera, un escritor que se llama John Cheever. De hecho he ayudado, como editor, a que se reeditara su obra⁶⁰¹. Es uno de los

⁵⁹⁹ Se refiere al periódico *El Mercurio*.

⁶⁰⁰ Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, St. Martin's Griffin, 1991.

⁶⁰¹ John Cheever, *La familia Wapshot*, Barcelona, Emecé, 2003.

— *Bullet Park*, Barcelona, Emecé, 2006.

escritores que a mí más me ha marcado emotivamente, sus cuentos, pero sobre todo sus novelas.

¿Siente que forma parte de los intelectuales de su país, o se considera un *outsider*?

Yo creo que responder que uno es *outsider* es como responde todo el mundo. Todo el mundo es *outsider*, entonces yo no sé realmente quién es *outsider*. Yo debería responder soy un *outsider* de los *outsiders*. La verdad es que, además, decir “un mundo intelectual” no sé si tiene mucho sentido. Perdona, pero en un país que apenas tiene una revista cultural en un diario, que no tiene revistas de literatura... O sea, yo no sé quien puede ser intelectual... Yo creo que me siento descolocado, porque tengo un trabajo que tiene que ver con libros, pero no estoy elaborando teorías sobre qué es lo que es Chile, o qué es la vida, que es lo que todo intelectual debería hacer. Siempre he estado en una posición más individualista.

La mayoría de las reseñas publicadas sobre sus novelas coinciden en reconocer que éstas desarrollan intrigas atractivas para el lector, pero al mismo tiempo, bajo esta crítica aparentemente positiva, subyace cierto tono descalificador que tiene que ver con la suposición de que la literatura debe ser algo más que entretenida. ¿Qué opinión le merece esto?

Ahí hay una especie de complejo en el sentido de creer en categorías. Se cree que el cine más aburrido es el mejor cine, que cuanto más compleja es tu escritura, es mejor literariamente. La verdad, yo escribo lo que a mí me gustaría leer, y a mí me gusta leer y me gusta entretenerme con lo que estoy haciendo. A la gente que dice que sufre cuando escribe, yo no le creo nada. No me puedo creer que alguien sufra, porque si alguien sufre, no escribe, hace otra cosa. Si alguien se enamora de alguien y dice “estoy sufriendo de amor”, ¡qué horror!, ¿para qué me enamoro entonces? Uno se enamora para disfrutar de la otra persona y para que te disfruten a ti. Si uno va al cine y paga una entrada, o compra un libro, es para disfrutar. Cuando a uno le dicen “lo leí muy rápido”, a mí me parece bien. He estado con libros que me han durado meses y no podía terminar... y finalmente he hecho un esfuerzo para leerlos, entonces, me parece que eso no va con lo literario. Leer, para mí, siempre ha sido un disfrute. Así que a estas alturas no puedo replicar nada. Me parece bien que la gente piense así. Me importa poco lo que digan los demás. Que digan lo que quieran.

Su novela *Vidas ejemplares* fue comparada con *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, y *Patagonia con Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. ¿Son válidas estas comparaciones?

La primera sí, la segunda no tiene nada que ver. La primera sí, porque en la primera hay una especie de relectura de *American Psycho*. Se trata de un psicópata igual, pero éste tiene un conflicto con sus amigos y decide quemar sus casas, es un pirómano. En *American Psycho* el asesino serial vive en un mundo de opulencia absoluta, es un psicópata que se aburre tanto que lo único que se le ocurre es matar gente. Yo hice al contrario, dije “bueno, en un mundo que no es de opulencia, que es todo más burdo, ¿cómo podría actuar un sicópata?” En muchas partes de *American Psycho* hay páginas completas en las que el personaje describe su traje Armani, sus lentes no-sé-cuanto, todo de marca. Y acá, en *Vidas ejemplares*, hay largas descripciones sobre las papas fritas, sobre lo que el asesino come en los restaurantes malos, o sea todo lo distinto que es uno de otro. Respecto a *Soldados de Salamina*, no sé en qué puede parecerse. Puede ser que el narrador es como el investigador medio periodístico, buscando en el pasado, pero muchas novelas son así.

En sus novelas aparecen, principalmente, tres espacios literarios: dos ciudades con referentes reales, Santiago y Parque Deportivo (Concepción), y un pueblo inventado llamado Vertiente Baquedano. ¿Cómo contribuyen cada uno de estos espacios al discurso narrativo?

También aparece un barrio de Santiago que tampoco existe, también es inventado. Crear espacios es muy entretenido, como crear novelas, es crear un mundo aparte como a uno le gustaría que fuera y donde uno pudiera interactuar, manejar a su antojo. Y obviamente que eso viene de una tradición de la literatura latinoamericana, no me refiero a Macondo, me refiero, sobre todo, a las novelas de Juan Carlos Onetti, que a mí me impresionaron mucho cuando las leí. Él creó un espacio que se llama Santa María, y a través de sus novelas va creando toda una historia a Santa María, y yo lo encontré divertido. Así creé un espacio imaginario como es Vertiente Baquedano, que más o menos sé donde estaba y así es fácil ubicarse. Está en el sur, cerca de la cordillera. Es totalmente inventado y tiene cosas que son pequeños guiños a mí mismo, como esa especie de fundador que tiene. Siempre hay ese tipo de detalles. La idea es crear espacios donde tú puedas hacer lo que quisieras hacer. En cambio, el espacio de Parque Deportivo, que aparece en *Vidas*

Ejemplares más que nada, y en muchos de los cuentos también, es un espacio que se sobrepone a un espacio real, la ciudad de Concepción. Yo consideré que hay ciudades que uno cree que no son muy literarias, y en la medida en que uno las escribe, las empieza a transformar en ciudades mucho más literarias. Muchas de las cosas que yo describo de la ciudad no son reales, es decir, a veces las calles que se interceptan en realidad, en la novela no se interceptan. Son como detalles, de repente puede haber metro, pero en Concepción no hay metro. Son pequeños detalles que uno va inventando para crear lugares fantasmales donde uno pueda habitarlos. Eso me parece entretenido de hacerlo. Me parece entretenido crear cosas para habitarlas, no para mostrarlas, sino para creer realmente que existen. En el fondo es como cuando uno escribe novelas, hacer construcciones y hacer creer que realmente existen. Cuando lees literatura extranjera, cuando mencionan un personaje que va por una calle y lo siguen, y luego va por otra calle y llega a una plaza, sigue siendo ficción, pero yo no entiendo que sea eso. Por ejemplo, cuando estaba en Lima sentía que conocía algunas calles, por las descripciones que leía en Mario Vargas Llosa, entonces decía: “¿pero yo cómo que conozco esto?” Es decepcionante porque es y no es.

¿Cuál es el origen de los nombres “Vertiente Baquedano” y “Parque Deportivo”?

El nombre “Baquedano” remite al que podía ser su fundador. Se supone que era un pequeño héroe de la guerra con Perú y con Bolivia en el siglo XIX. Y además tiene una onda como que es medio religioso, que creó una secta, pero eso no está en ninguna parte, fue inventándose así, saliendo en algún cuento, pero nunca ha salido realmente qué es lo que era, alguna vez voy a volver a inventar eso. Me parece bien que haya como un nombre que es como el nombre tutelar, el tótem, el nombre tótem de alguien que nadie en el pueblo tiene idea de quién es, pero sí que podría haber sido. Es parecido a lo que ocurre acá, en Santiago, hay muchos nombres de lugares, plazas, que la gente no tiene ni idea de a quién se refieren.

Parque Deportivo es también un guiño personal, que es como uno hace los libros, para entretenerse. Hay un autor, como te contaba, John Cheever, que escribe una novela que se llama *Bullet Park*, una de las buenas novelas que él tiene. A veces está traducido como “suburbio”, pero ahora, en la última revisión, conserva el nombre “Bullet park”, que es una especie de barrio marginal, en los suburbios de una ciudad. “El parque bala”, en

inglés, donde pasan muchas cosas.... Sí, o sea que el “park” lo puse en *Parque Deportivo*. Y lo de “Deportivo” no me acuerdo por qué. Ahora, que cerca de mi casa había un barrio que se llamaba “Campo Deportivo”, y a mí me gustaba, pero no sé... Además el nombre Concepción es un nombre muy religioso, se llamaba Nuestra Señora de la Concepción, la ciudad. No puede ser más español... Llegan allá con los curas y fundan ciudades así como así. Además Concepción es una ciudad extraña, diferente, porque en algún momento quiso ser la capital de Chile, se peleaba con Santiago. Y en un momento, además, por problemas de espacio, del lugar donde estaba, todavía en el siglo XVIII, la tuvieron que cambiar de lugar, venirse como hacia el interior unos diez kilómetros. Y es muy extraño que una ciudad se cambie, se traslade... [risas]

El otro día me mandaron un artículo⁶⁰² que no había leído, que está bien, me pareció interesante. Es de un universitario que escribe sobre mi novela, *Vidas ejemplares*, y otra novela de Daniel Belmar, *Los túneles morados*, que también habla de Concepción. El artículo hace un análisis de la misma ciudad, Parque Deportivo, y la ciudad de Belmar. Compara una ciudad con la otra y es interesante.

¿Fue una decisión consciente el hecho de adoptar el formato policial para novelas como *El labio inferior* o *La mujer del policía*?

Buena pregunta, porque sentí en algún momento que escribir novelas “divagatorias”, novelas en las que divagues sobre un personaje que se levante una mañana, que no sabe qué hacer, y mire al techo y va a la calle y ahí empiezan a pasarle cosas... a mí eso me parecía muy aburrido. Necesitaba algo que empezara rápidamente, que tuviera un hilo conductor, un disparo de pistola, como cuando haces una carrera. Y la novela policial tiene eso, que, antes de empezar, inmediatamente te pone en una fórmula de búsqueda. Te dice: “busquemos algo”. Y para eso tiene que conseguir que te preguntes: “bueno, ¿cuál es el problema que tengo que buscar?” A mí me interesa que en las primeras páginas pueda existir eso, algo que inmediatamente te enganche, y digas: “aquí hay un misterio, aquí hay algo que quisiera descubrir”. Por eso me interesa lo policial. A mí me encantaría que lo policial pudiera ser no sólo buscar el misterio del asesino, o el crimen, o la persona perdida, sino buscar por qué yo ando buscando cosas. Eso me parece que sería una gran fórmula

⁶⁰² Se refiere al artículo de Marcelo Sánchez Rojel, “De Freud a Travis. La ciudad morada se puso gris”, *Acta Literaria*, núm. 32, 2006, págs. 25-44.

para escribir novelas. Y descubrir que finalmente no andas buscando el asesino, sino que andas buscándote a ti mismo. La novela policial tiene esa fórmula, que está en toda la literatura, pero que se hace mucho más evidente en la novela policial. Para mí, el más claro teórico de la novela policial es Ricardo Piglia. Es muy claro en eso, en que todos los escritores son un poco detectives. Lo interesante es buscar algo, contar un misterio, porque si uno escribe sobre la vida normal, sobre eso que a mí me disgusta mucho, que es leer novelas que son una copia de la realidad... Claro, puede ser interesante saber cómo es la vida en el barrio Chueca, o donde sea, o cómo vive un japonés de veinte años en Tokio... Puede ser interesante, pero no le veo más allá de un valor sociológico. A mí me parece mucho más interesante una novela que presenta algo excepcional, y eso siempre va a ser un misterio. Si no hay excepción no hay novela. No hay nada. Fíjate que cuando sale el Quijote, ya en las primeras líneas dice “yo voy a salir a recorrer el mundo”, y esto es lo más misterioso que pueda existir. Te preguntas: “¿hacia dónde va este señor?, ¿por qué?, ¿se volvió loco?; eso no ocurre, eso no es la realidad, en la realidad no todo el mundo es así”. Eso es misterio y eso es una novela.

¿Cree lícito hablar de un neopolicial latinoamericano como corriente narrativa cohesionada y con objetivos comunes?

La primera parte sí, la segunda no. Objetivos comunes muy difícil, por lo que te decía del individualismo, es complicado. Sí creo que hay algún grupo de gente que se junta, que son como más de izquierdas, así como militantes... Pero sí leo y he leído novela negra de muy buena calidad. Me gustó mucho Santiago Gamboa. También los autores argentinos y el cubano Leonardo Padura. Leí también de Colombia a Mario Mendoza, que es, además, muy buena gente. Y, claro, a Rubem Fonseca, que es un gran escritor, merecedor del Nobel. En Perú mismo, a Alonso Cueto, que tiene algunas novelas cercanas a lo policial. En cuanto a Paco Taibo, Roberto Ampuero y a Ramón Díaz Eterovic, me parece que escriben muy bien, pero que son más tradicionales. No quieren romper con la tradición. Sería ideal que uno rompiera con la tradición y que el detective finalmente no descubriera nada, qué se yo, que el detective fuera el asesino, no sé.... Si no, es siempre lo mismo, es como una fórmula.

¿Y qué grado de compromiso debe asumir el lector en eso? Porque hay cierto tipo de lector de novela policial que busca precisamente la fórmula...

Sí, muchas veces los lectores necesitan la seguridad de que no les cambien el piso, si no, les rompen un poco las expectativas. Pero claro, eso depende mucho de los lectores. A mí, como lector, me encantaría que me rompieran las expectativas. Me encantaría que me sorprendieran. Si es una buena novela, lo primero que hace uno es sorprenderse. Esa es la primera señal de que algo te ha gustado. Te preguntas “¿cómo se le ocurrió a este huevón?”

Por último, ¿la literatura debe asumir compromisos sociales?

Yo diría que eso es de cierta lógica, porque si no, no se escribiría públicamente, se escribiría en privado. Todo acto público siempre tiene alguna consecuencia social. Yo creo que no en el sentido de cambiar grandes realidades, pero sí de mostrar posibilidades. Por ejemplo, uno nota cuándo alguien lee y cuándo alguien no lee. El que lee siempre tiene más posibilidades en su cabeza, siempre tiene más alternativas en su imaginación, de ideas, de expresión... En cambio, el que no lee es siempre conservador, es alguien que se sorprende poco. En ese sentido, socialmente, siento una novela comprometida, comprometida a cambiar esa gama de posibilidades que uno pueda tener.

BIBLIOGRAFÍA

NOVELAS DEL NEOPOLICIAL CHILENO

- AMPUERO**, Roberto, *¿Quién mató a Cristian Kustermann?* [1993], Santiago, Planeta, 2005.
—, *Boleros en la Habana* [1994], Barcelona, Planeta, 1997.
—, *El alemán de Atacama*, Santiago, Planeta, 1996 (2ª edición).
—, *Cita en el Azul Profundo* [2001], Santiago, Planeta, 2005.
—, *Halcones de la noche*, Santiago, Planeta, 2004.
—, *El caso Neruda*, Bogotá, Norma, 2008.
- BARRA**, Orietta de la, *A pesar del miedo*, Santiago, Mosquito, 2009.
- BOLAÑO**, Roberto, *La pista de hielo*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1993.
- BRODSKY**, Roberto, *El peor de los héroes*, Santiago, Alfaguara, 1999.
—, *El arte de callar*, Santiago, Sudamericana, 2004.
- CALVO**, Jorge, *La partida*, Santiago, Mosquito, 1991.
- COLLYER**, Jaime, *El infiltrado*, Madrid, Mondadori, 1989.
- DÉLANO**, Poli, *Muerte de una ninfómana: cuatro novelas cortas* [1980], Santiago, Lom, 1996.
- DÍAZ ETEROVIC**, Ramón *La ciudad está triste* [1987], Santiago, Lom, 2000.
—, *Solo en la oscuridad* [1992], Santiago, Lom, 2003.
—, *Nadie sabe más que los muertos* [1993], Santiago, Lom, 2002.
—, *Ángeles y solitarios* [1995], Navarra, Txalaparta, 2004.
—, *Nunca enamores a un forastero* [1999], Santiago, Lom, 2003.
—, *Los siete hijos de Simenon* [2000], Barcelona, Seix Barral, 2001.
—, *El ojo del alma*, Santiago, Lom, 2001.
—, *El hombre que pregunta*, Santiago, Lom, 2002.
—, *El color de la piel*, Santiago, Lom, 2003.
—, *A la sombra del dinero*, Santiago, Lom, 2005.
—, *El segundo deseo*, Santiago, Lom, 2006.
—, *La oscura memoria de las armas*, Santiago, Lom, 2008.
- ELECTORAT**, Mauricio, *El paraíso tres veces al día*, Santiago, Planeta, 1995.
- FRITZ**, Ignacio, *Nieve en las venas*, Santiago, Cuarto Propio, 2004.
- GAI**, José, *Las manos al fuego*, Santiago, Tajamar, 2006.
- GÓMEZ**, Sergio, *La mujer del policía*, Santiago, Aguilar, 2000.
—, *El labio inferior*, Santiago, Seix Barral, 1998.
—, *La obra literaria de Mario Valdini*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002.
- JAQUE**, Claudio, *Para llegar a Baden-Baden*, Santiago, Planeta, 1990.
- LEAL**, Bartolomé, *Linchamiento de negro*, Santiago, Linterna Mágica, 1994.

- *Morir en La Paz*, Barcelona, Urano, 2003.
- *En el Cusco el Rey*, Cochabamba (Bolivia), Nuevo Milenio, 2007.
- *El caso del rinoceronte deprimido*, Cochabamba (Bolivia), Nuevo Milenio, 2009.
- MONTERO ABT**, Antonio, *Tres réquiem para Carmela*, Santiago, Melquíades, 1987.
- MUÑOZ VALENZUELA**, Diego, *Flores para un cyborg*, Santiago, RIL, 2003, [1997].
- NAVARRO**, Sergio, *Mañana canta Gardel*, Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- PARRA**, Marco Antonio de la, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* [1989], Santiago, Planeta, 1990.
- ROJAS**, Alejandra, *Legítima defensa*, Santiago, Planeta, 1993.
- *Noches de estreno*, Santiago, Planeta, 1994.
- *Stradivarius penitente*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999.
- SEPÚLVEDA**, Luis, [1994], *Nombre de torero*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- *Diario de un killer sentimental* seguido de *Yacaré*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- *Hot line* [2001], Barcelona, Ediciones B, 2005.
- *La sombra de lo que fuimos*, Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- SERRANO**, Marcela, *Nuestra Señora de la Soledad* [1999], Madrid, Santillana, 2002.
- SUBERCASEAUX**, Elisabeth, *Asesinato en La Moneda*, Santiago, Planeta, 2007.
- *Asesinato en Zapallar*, Santiago, Planeta, 2007.
- TROMBEN**, Carlos, *Poderes fácticos*, Santiago, Aguilar, 2003.
- *Prácticas rituales*, Santiago, Aguilar, 2005.
- YBERRA**, Mauro, *La que murió en Papudo*, Santiago, Linterna Mágica, 1993.
- *¡Mataron al don Juan de Cachagua!*, Santiago, EPS, 1999.
- *Ahumada Blues. El caso de Cynthia Muraña*, Santiago, EPS, 2002.

OBRAS CITADAS DEL POLICIAL Y NEOPOLICIAL DE CHILE Y OTROS PAÍSES HISPANOAMERICANOS⁶⁰³

- BASUALTO**, Alejandra, “El trino del diablo”, en *Desacato al bolero*, Santiago, La Trastienda, 1994.
- BIOY CASARES**, Adolfo y **BORGES**, Jorge Luis, *Seis problemas para don Isidro Parodi* [1942], Madrid, Alianza, 2006.
- *Los mejores cuentos policiales*, Madrid, Alianza, 1990 (2 vols.).
- BORGES**, Jorge Luis, “La muerte y la brújula”, *Sur*, año 12, núm. 92, mayo de 1942, págs. 27-39.
- “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1942, págs. 107-124.
- “La forma de la espada” (*Artificios*), en *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, págs. 145-153.
- DÍAZ ETEROVIC**, Ramón, *Crímenes criollos: antología del cuento policial chileno*, Santiago, Mosquito, 1994.
- *Letras rojas. Cuentos negros y policiacos*, Santiago, Lom, 2009.
- *Muchos gatos para un solo crimen*, Santiago, Lom, 2005.

⁶⁰³ Se incluyen aquí los cuentos chilenos de género policial y negro que no se incluían en el apartado anterior, dedicado sólo a las novelas neopoliciales chilenas.

- EQUIZA**, Graciela (comp.), *Policiales argentinos: La bolsa de huesos y otros cuentos*, Buenos Aires, Andrés Bello, 2005.
- EDWARDS**, Alberto, *Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1953.
- , *La secretísima. Los cuentos de Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*, Santiago, Ediciones B, 2007.
- LEAL**, Bartolomé, *Pequeñas muertes negras*, Santiago, Mosquito Comunicaciones, 2009.
- LÓPEZ COLL**, Lucía, *Variaciones en negro: relatos policiales hispanoamericanos*, Bogotá, Norma, 2004.
- NAVASAL**, José María (ed.), *Los mejores cuentos policiales de todos los tiempos*, Santiago, Zig-Zag, 1951.
- PIGLIA**, Ricardo *Crímenes perfectos. Antología de relatos*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- RAMÍREZ**, Sergio, *Castigo divino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- TIZZIANI**, Rubén, *Noches sin lunas ni soles*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- VEGA**, Ana Lydia, “Pasión de historia”, en *Pasión de historia y otras historias de pasión*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.
- VERGARA**, René, *Crímenes inolvidables: 1923-1954*, Santiago, Ernesto Carmona Editor, 2000.
- WALEIS**, Raúl, *La huella del crimen*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- WALSH**, Rodolfo J., *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Hachette, 1953.

OTRAS OBRAS CITADAS DE GÉNERO NEGRO

- CHANDLER**, Raymond, *El sueño eterno*, Madrid, Alianza, 2001.
- CHESTERTON**, Gilbert Keith, “La flecha del cielo”, en *La incredulidad del padre Brown*, Madrid, El Mundo y La Revista, Unidad Editorial, 1998, págs. 3-36.
- HAMMETT**, Dashiell, *El halcón maltés*, Madrid, Alianza, 2000.
- SCIASCIA**, Leonardo, *A cada cual, lo suyo*, Barcelona, Tusquets, 2009.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE EL POLICIAL Y EL NEOPOLICIAL EN CHILE

- AGUILAR**, Milton, “La búsqueda de una verdad aparente” [reseña de *El labio inferior*], *Las Últimas Noticias*, 1 de agosto de 1998, pág. 40.
- ARAYA G.**, Juan Gabriel, “Ángeles y solitarios”, *La Discusión*, 10 de septiembre de 1996, pág. 2.
- AMARO**, Roberto, “Objeto y deseo” [reseña de *Stradivarius penitente*], *La Nación*, suplemento, 3 de octubre de 1999, pág. 16.
- ANDONIE DRACOS**, Carolina, “Díaz Eterovic inicia gira promocional” [entrevista a Ramón Díaz Eterovic], *El Mercurio*, 6 de octubre de 2001, pág. C19.
- “El poder de la palabra” [entrevista a Alejandra Rojas], *El Mercurio*, 21 de septiembre de 1997, pág. C9.
- ARENAS R.**, Rodolfo, “Sergio Gómez habla de militares, beatos y futbolistas” [reseña de *El labio inferior*], *La Hora*, 28 de julio de 1998, pág. 33.
- “Los crímenes de la santa” [reseña de *El labio inferior*], *La Tercera*, 9 de agosto de 1998, pág. 63.

- BERGER**, Beatriz, “Alejandra Rojas”, *El Mercurio*, “Revista de libros”, 13 de agosto de 1995, pág. 6.
- BISAMA**, Álvaro, “*Los siete hijos de Simenon*”, *El Mercurio*, 25 de agosto de 2000, pág. 19.
- BLANCO**, Felipe, “Nuestra justicia siempre queda a medio camino” [entrevista a Ramón Díaz Eterovic], *Las Últimas Noticias*, 24 de noviembre de 2002, pág. 3.
- BARROS**, Pía, “*Nadie sabe más que los muertos*”, *Apsi*, núm. 474, 18 de abril de 1994, pág. 37.
- BRESCIA**, Maura, “Antonio Montero, autor de *Tres réquiem para Carmela*”, *La Época*, 28 de noviembre de 1987, pág. 25.
- CÁCERES**, Yenny, “Todo por un violín” [reseña de *Stradivarius penitente*], *El Mercurio*, 23 de julio de 1999, pág. C20.
- CAREAGA C.**, Roberto, “Díaz Eterovic lleva a Heredia a investigar las huellas de su padre” [reseña de *El segundo deseo*], *La Tercera*, 5 de julio de 2006, pág. 39.
- CASTILLO**, Tito, “*El segundo deseo*”, *El Sur*, 14 de julio de 2006, pág. 2.
— “En el azul profundo” [reseña de *Cita en el Azul Profundo*], *La Segunda*, 27 de diciembre de 2001, pág. 7.
- CEARDI**, Ximena, “¿Brulé contra el Imperio?”, *El Mercurio*, Valparaíso, 9 de enero de 2005, pág. 23.
- CERDA V.**, Marcela, “Entrevista a Roberto Ampuero”, *Publimetro*, 10 de noviembre de 2004, pág. 15.
- COTTET**, Cristian, “*Los siete hijos de Simenon* de Ramón Díaz Eterovic”, <http://www.letras.s5.com/eterovic030302.htm>
- COLLYER**, Jaime, “Retrato de mujer sin contemplaciones” [reseña de *Legítima defensa*], *Reseña*, núm. 15, 1994, pág. 24.
- DÉLANO**, Poli, “La narrativa policial de Luis Enrique Délano”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, Valparaíso, Puntágeles, Universidad de Playa Ancha, 2004, págs. 101-103.
- DÉS**, Mihály, “Entrevista a Roberto Bolaño”, en *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*, Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana. Casa Amèrica a Catalunya, 2005, págs. 135-153.
- DÍAZ ETEROVIC**, Ramón, “*Linchamiento de negro*”, *Punto Final*, núm. 332, diciembre de 1994, pág. 22.
— “El neopolicial chileno”, *Punto Final*, núm. 374, 4 de agosto de 1996, pág. 18.
— “A propósito de Heredia y su mundo”, en Guillermo García-Corales y Mirian Pino, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*, Santiago, Mosquito, 2002, págs. 11-15.
— “Una mirada desde la narrativa policial”, <http://www.letras.s5.com/eterovicramon.htm>
— “La narrativa policial chilena de los años 80 en adelante”, <http://gangsterera.free.fr/RepNPchilena.htm>
- DONOSO**, Fernanda, “Heredia busca a su padre” [reseña de *El segundo deseo*], *La Nación*, 11 de julio de 2006, pág. 32.
- EDWARDS**, Alberto, “Jotabeche, su vida y sus obras”, en José Joaquín Vallejo, *Obras de don José Joaquín Vallejo*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1911.
- EDWARDS RENARD**, Javier, “*Noches de estreno*”, *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 13 de agosto de 1995, pág. 6.

- ESPINOSA H.**, Patricia, “Género literario, sujeto y resistencia en la obra de Ramón Díaz Eterovic”, Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 105-108.
- “Santiago de noche”, *La Época*, 11 de febrero de 1996, pág. 4.
- “Entre lo residual y lo emergente: nuevas tendencias en la narrativa chilena”, ponencia leída en el *Encuentro de escritores por el fomento del libro y la lectura*, Letras de Chile, Santiago, octubre de 2000, <http://www.jchpaez.com/2000/10/entre-lo-residual-y-lo-emergente-nuevas.html>.
- “*El ojo del alma*”, *Rocinante*, núm. 39, enero de 2002, pág. 13.
- “Colorín colorado” [reseña de *A pesar del miedo*], *Las Últimas Noticias*, 5 de febrero de 2010, pág. 42.
- FIGUEROA**, Alexis, “*Noches de estreno*”, *Ercilla*, núm. 2997, 19 de mayo de 2005, pág. 61.
- FRANKEN KURZEN**, Clemens A., *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*, Santiago, Universidad de Santiago de Chile, 2003.
- “La asimilación de la novela policial cubana en Roberto Ampuero”, *Anales de la Literatura Chilena*, año 3, núm. 3, diciembre de 2002, págs. 89-105.
- “Alberto Edwards y su conservador detective Román Calvo”, *Anales de la Literatura Chilena*, año 5, núm. 5, diciembre de 2004, págs. 29-44.
- “La novela negra chilena: entre el crimen institucional y pasional”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 81-90.
- “Poli Délano y sus incursiones en el género policial”, *Literatura y Lingüística*, núm. 17, 2006, págs. 102-115.
- , y **SEPÚLVEDA ERIZ**, Magda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, Santiago, Ediciones UCSH, 2009.
- GARCÍA-CORALES**, Guillermo, “Ramón Díaz Eterovic: reflexiones sobre la narrativa chilena de los noventa”, *Confluencia*, vol. 10, núm. 2, primavera 1995, págs. 190-195.
- , y **PINO**, Mirian, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. (Las novelas de Heredia)*, Santiago, Mosquito, 2002.
- , y **PINO**, Mirian, *El neopolicial latinoamericano y la crónica del Chile actual en las novelas de Ramón Díaz Eterovic*, Nueva York, Edwin Mellen Press, 2008.
- GARRIDO**, Manuel S., “Existir en el olvido. Entrevista con Luis Sepúlveda”, *Mundo: Culturas y Gente*, núm. 73, febrero de 1995, págs. 61-63.
- GÓMEZ B.**, Andrés “El despertar del género policíaco”, *La Tercera*, 9 de diciembre de 1994, pág. 21.
- “Roberto Bolaño: «Me emparento con la novela negra rural»”, *La Tercera*, 21 de noviembre de 1998, pág. 53.
- GÓMEZ**, Sergio, “Roberto Ampuero, escritor. El renegado”, *Siete*, 13 de febrero de 2005, págs. 30-31.
- GUERRERO DEL RÍO**, Eduardo, “Ciclo policial de Ramón Díaz Eterovic. Un detective solitario y sentimental” [reseña de *Solo en la oscuridad*], *La Segunda*, 28 de septiembre de 1993, pág. 38.
- “Un cultor del género policial: Heredia, por siempre” [reseña de *Ángeles y solitarios*], *La Segunda*, 9 de febrero de 1996, pág. 51.
- “Madurez estilística” [reseña de *El labio inferior*], *La Hhora*, 4 de agosto de 1998, pág. 16.

- “Segunda novela de Alejandra Rojas: el video como recurso narrativo”, *La Segunda*, 19 de abril de 1995, pág. 43.
- HOPENHAYN**, Martín, “*Mañana canta Gardel*”, *Apsi*, núm. 201, del 18 al 24 de mayo de 1987, pág. 5.
- INTXAUSTI**, Aurora, “Luis Sepúlveda ajusta cuentas”, *El País*, 20 de febrero de 2009, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Luis/Sepulveda/ajusta/cuentas/elpepicul/20090220elpepicul_2/Tes
- ISRINGHAUS**, Jorg, “*Ángeles y solitarios*”, *La Discusión*, 10 de junio de 2001, pág. 7B.
- JEREZ**, Fernando, “El ranking no deja ver los libros” [reseña de *Nadie sabe más que los muertos*], *La Época*, 2 de mayo de 1994, pág. 37.
- “*El ojo del alma*”, *Punto Final*, núm. 516, 23 de marzo de 2002, pág. 18.
- JORQUERA ÁLVAREZ**, Carlos, “*Legítima defensa*”, *Las Últimas Noticias*, 21 de enero de 1994, pág. 35.
- LARRAÍN**, Ana María, “Un cultor del género policial” [reseña de *Nadie sabe más que los muertos*], *La Tercera*, 30 de enero de 1994, pág.5
- LEAL**, Bartolomé, “La novela policial étnica”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 165-168.
- LENON ZANINOVIC**, Maureen, “Entrevista a Roberto Ampuero”, *El Mercurio*, 3 de noviembre de 2004, pág. C10.
- LEÓN PEZOA**, Carlos, “*Legítima indefensa*”, *El Mercurio*, Valparaíso, 15 de octubre de 1993, pág. B9.
- “*Noches de estreno*”, *El Mercurio*, Valparaíso, 25 de junio de 1995, pág. C18.
- LIRA**, Sonia, “Pluma de cirujano” [sobre Alejandra Rojas], *Qué Pasa*, núm. 1402, 21 de febrero de 1998, págs. 88-89.
- LIZAMA**, Patricio, “*Las manos al fuego: novela negra, memoria, identidad*”, *Taller de Letras*, núm. 42, 2008, págs. 201-209.
- MAIRA**, Luis Alberto, “Me interesaba reflexionar sobre el poder” [entrevista a Ramón Díaz Eterovic], *El Sur*, 12 de noviembre de 1995, pág. 6.
- MALDONADO**, Carlos, “*El labio inferior*”, *La Tercera*, 4 de agosto de 1998, pág. 41.
- MARKS**, Camilo, “Casi en paz con La Serena” [reseña de *Las manos al fuego*], *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 10 de diciembre de 2006, pág. 13.
- “¿Y dónde irá a parar...?” [reseña de *El labio inferior*], *Qué Pasa*, núm. 1428, 22 de agosto de 1998, pág. 88.
- “El carabinero y la empleada” [reseña de *La mujer del policía*], *Qué Pasa*, núm. 1555, 27 de enero de 2001, pág.88.
- “Última postal del abandono” [reseña de *Stradivarius penitente*], *Qué Pasa*, núm. 1508, 4 de marzo de 2000, pág. 90.
- “Respetables y sospechosos” [reseña de *Asesinato en La Moneda*], *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 8 de octubre de 2007, pág. 13.
- “La consigna es acción” [reseña de *Prácticas rituales*], *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 4 de noviembre de 2005, pág. 3.
- MARTÍNEZ SANZ**, María Esther, “*Stradivarius penitente*”, *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 20 de noviembre de 1999, pág. 8.
- MARÚN**, Gioconda, “La función del bolero en *Boleros en La Habana* de Roberto Ampuero”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, España, Juan de la Cuesta, 2004, vol. IV, págs. 403-409.

- MATUS**, Álvaro, “Entrevista a Carlos Trombren. Diversidad y acción”, *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 28 de julio de 2006, pág. 5.
- MONTAÑÉS**, Vicente, “Una novela color de hormiga” [reseña de *Poderes fácticos*], *Las Últimas Noticias*, 17 de diciembre de 2003, pág. 35.
- MOODY**, Michael “Roberto Ampuero y la novela negra, una entrevista”, *Confluencia*, vol. 15, núm. 1, otoño 1999, págs. 127-141.
- MORALES PIÑA**, Eddie, “Roberto Ampuero y la novela policiaca”, *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 40, 1995, págs. 147-152.
- MORENO**, Fernando, “Las pesquisas de Heredia: un discurso de añoranza y desencanto. (A propósito de *Los siete hijos de Simenon*)”, *ALPHA*, núm.19, 2003, págs. 295-303.
- MUÑOZ LAGOS**, Marino, “Vuelve el detective Heredia” [reseña de *Solo en la oscuridad*], *El Magallanes*, 22 de agosto de 1993, pág. 3.
- “Un novelista magallánico” [reseña de *Nadie sabe más que los muertos*], *El Magallanes*, 21 de noviembre de 1993, pág. 3.
- “Un narrador de Punta Arenas” [reseña de *Nunca enamores a un forastero*], *El Magallanes*, 29 de agosto de 1999, pág. 3.
- “Un héroe que nos conmueve” [reseña de *Los siete hijos de Simenon*], *El Magallanes*, 7 de mayo de 2000, pág. 3.
- “Heredia reedita sus pasos” [reseña de *Ángeles y solitarios*], *El Magallanes*, 21 de enero de 2001, pág. 3.
- “Calles y sucesos de Santiago” [reseña de *Muchos gatos para un solo crimen*], *El Magallanes*, 6 de noviembre de 2005, pág. 3.
- “Una novela expectante” [reseña de *Noches de estreno*], *El Magallanes*, 3 de septiembre de 1995, pág. 3.
- “El regreso de Cayetano Brulé” [reseña de *Cita en el Azul Profundo*], *El Magallanes*, 27 de enero de 2002, pág. 3.
- MUÑOZ MARTINEAUX**, Ronnie, “*Nadie sabe más que los muertos*”, *La Prensa Austral*, 1 de febrero de 1994, pág. 2.
- NÚÑEZ OLIVARES**, Sandra, “El género policial en Ramón Díaz Eterovic y en Roberto Ampuero. Comparación entre las novelas *Los siete hijos de Simenon* y *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*”, *Contextos, Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 9, 2002, págs. 211-216.
- OSÉS**, Darío, “Novela de un negro tricolor” [reseña de *Nadie sabe más que los muertos*], *Reseña*, núm. 15, 1994, pág. 17.
- OSORIO**, Daniel, “Jaime Collyer reedita su novela *El infiltrado*”, *La Tercera*, 30 de julio de 1997, pág. 43.
- OTAZO HERMOSILLA**, Jaime, “*Noches de estreno*”, *El Diario Austral*, 27 de agosto de 1995, pág. A16.
- OVIEDO**, Emilio, “La ciudad está triste”, *Fortín Mapocho*, 26 de enero de 1988, pág.9.
- PALMA**, José Andrés, “La fe de un *outsider*” [entrevista a Carlos Tromben], *Ercilla*, núm.3303, 25 de septiembre de 2006, pág. 70.
- PÉREZ**, Floridor, “La implicación de Heredia” [reseña de *El segundo deseo*], *Ercilla*, 28 de agosto de 2006, pág. 78.
- PINO**, Mirian, “Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: *La pista de hielo*”, *Literatura y Lingüística*, núm.17, 2006, págs. 117-128.
- “El género policial chileno argentino de los `80”, en *Relatos del sur. Ensayos críticos sobre narrativas en Latinoamérica, 1970-1990*, Córdoba, Comunicarte, 1999, págs. 75-89.

PINTO, Rodrigo, “*El segundo deseo*”, *El Mercurio*, 19 de agosto de 2006, pág. 8.

PIÑA, Juan Andrés, “*Poderes fácticos*”, *Caras*, núm. 412, 16 de enero de 2004, pág. 140.

PIZARRO, Carolina, “Mujer: cómo decirlo”, en Rodrigo Cánovas Emhart (ed.), *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, cit., págs. 123-133.

PIZARRO HERRMANN, Daniel, “Otro que muerde el polvo” [reseña de *A la sombra del dinero*], *La Nación*, 17 de abril de 2005, pág. 46.

PIZARRO SAN MARTÍN, Delia, “Espionaje Global” [entrevista a Roberto Ampuero], *Ercilla*, núm. 3175, 29 de octubre de 2001, pág. 78.

POBLETE ALDAY, Patricia, “El mal tiene motivos que la razón desconoce: la narrativa policial de Carlos Tromben”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, págs. 111-121.

POBLETE VARAS, Hernán, “Literatura policial, un género vivo”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 77-79.

PROMIS, José, “Voces alrededor de una ausente” [reseña de *La mujer del policía*], *El Mercurio*, suplemento, 27 de enero de 2001, pág. 9.

— “¿Hacia dónde va Heredia?” [reseña de *El segundo deseo*], *El Mercurio*, 14 de julio de 2006, pág. 4.

QUEIROLO BRAVO, Jorge, “Entrevista a Roberto Ampuero”, *La Gaceta*, año 2, núm. 12, diciembre de 2005/enero de 2006, págs. 7- 9.

QUEMAIN, Miguel Ángel, “No soy un escritor chileno. Entrevista con Luis Sepúlveda”, *Quimera*, núm.121, 1993, págs. 20-24.

RIFFO, Luis, “Un cuento demasiado largo” [reseña de *Noches de estreno*], *El Mercurio*, Valparaíso, 22 de septiembre de 1995, pág. B9.

RIQUELME, Ramón, “Crónica de libros” [reseña de *Ángeles y solitarios*], *La Discusión*, 17 de noviembre de 2002, pág. 6B.

RIVAS, Ramiro, “Antihéroes y decadentes” [reseña de *Stradivarius penitente*], *Rocinante*, núm. 18, abril de 2000, pág.19.

RIVERA, Angélica, “En los misterios de Heredia” [reseña de *Ángeles y solitarios*], *Las Últimas Noticias*, 9 de marzo de 1996, pág. 35.

— “Los misterios de la ficción” [reseña de *Noches de estreno*], *Las Últimas Noticias*, 9 de abril de 1995, pág. 43.

RODRÍGUEZ V., Mili, “Entrevista con Roberto Ampuero. Un detective de cocina Japonesa”, *Mensaje*, núm. 456, enero-febrero de 1997, págs. 14-17.

ROJAS GÓMEZ, Antonio, “*La sombra del victimario*. Novela por Hernán Poblete Varas”, *Las Últimas Noticias*, 22 de junio de 1991, pág. 35.

— “*Los siete hijos de Simenon*”, *El Mercurio*, Valparaíso, 30 de abril de 2000, pág. B18.

ROJAS VALDEBENITO, Wellington, “Heredia vuelve a las andadas” [reseña de *Solo en la oscuridad*], *Eneto*, núm.22, marzo de 1993, págs. 13-14.

— “La tercera aventura de Heredia” [reseña de *Nadie sabe más que los muertos*], *Renacer*, 17 de noviembre de 1993, pág. 3.

— “*Mañana canta Gardel*”, *Renacer*, 20 de mayo de 1987, pág. 3.

ROSELL, Sara, “La detectivesca femenina posmoderna: el caso de *Pasión de historia y Nuestra Señora de la Soledad*”, *Explicación de Textos Literarios*, vol. XXX, 2001-2002, págs. 94-103.

SANHUEZA, Leonardo, “Heredia el hombre que sabe demasiado” [entrevista a Ramón Díaz Eterovic], *Las Últimas Noticias*, 3 de abril de 2005, pág. 8.

SANTOS, Alejandra, “Nombre de torero”, *Signos Universitarios*, año XV, núm. 29, enero-junio de 1996, págs. 267-268.

SCANTLEBURY, Marcia “No soy un mitómano” [entrevista a Luis Sepúlveda], *El Mercurio*, “El Sábado”, 30 de agosto de 2002, págs. 41-45.

SEPÚLVEDA, Magda, “Del género policial”, en Rodrigo Cánovas Emhart (ed.), *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1997, págs. 107-121.

— “La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”, en Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003, págs. 103-115.

— “Inmigración y racismo en las primeras novelas policiales chilenas”, *Estudios Filológicos*, núm. 41, 2006, págs. 267-276.

— “La creación de la *femme fatale* en el folletín policial de los 50”, *ALPHA*, núm. 24, julio de 2007, págs. 177-185.

SOCIAS, Marcel, “Nadie sabe más que los muertos”, *La Hora*, 14 de octubre de 2002, pág. 20.

SOTO, Marcelo, “El efecto Sensini” [reseña de *El veinte*], *Capital*, núm. 216, 2-15 de noviembre de 2007, pág. 143.

SOTO, Hernán, “La pareja rota” [reseña de *Noches de estreno*], *Punto Final*, núm. 341, 30 de mayo de 1995, pág. 20.

— “Violín misterioso” [reseña de *Stradivarius penitente*], *Punto Final*, núm. 473, 16 de junio de 2000, pág. 19.

TAPIA, Patricio, “Entrevista a José Gai”, *Revista Literaria Azul@rte*, 3 de julio de 2009, <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2009/06/patricio-tapiaentrevista-jose-gai.html>

TÓTORO, Dauno, “La novela policial y sus héroes”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 57-61.

VARGAS SAAVEDRA, Luis, “Una novela sobre la curación del miedo”, *El Mercurio*, suplemento, 9 de enero de 1994, pág. 2.

VARGAS VERGARA, Mabel, “La escritura como táctica abismada de lo policial en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *Cyber Humanitatis*, núm. 33, verano de 2005, http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14317%2526ISID%253D512,00.html

VOLPE, Enrique, “El hombre enfrentado a su tiempo”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 73-76.

YBERRA, Mauro, “Biografía”, <http://www.mauroyberra.cl/contenido/biografia.html>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL POLICIAL Y EL NEOPOLICIAL

ALEMÁN SAINZ, Francisco, “De novela policiaca: Philo Vance y el dandismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 167, noviembre de 1963, págs. 360-370.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, “Héroes, vencedores y derrotados o la «banalidad del mal» en la narrativa latinoamericana”, *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 29, julio de 2006, págs. 9-26.

ÁVILA MERGIL, Rosa María, “El «género policiaco» en México”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 4, núm. 9, octubre 1998, págs. 7-15.

- BALIBREA-ENRÍQUEZ**, M. Paz, “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano”, *Confluencia*, vol. 12, núm. 1, otoño 1996, págs. 38-56.
- BISAMA**, Adolfo (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, Valparaíso, Puntágeles, Universidad de Playa Ancha, 2004.
- BOILEAU**, Pierre, y **NARCEJAC**, Thomas, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- BORGES**, Jorge Luis, “El cuento policial”, en *Borges, oral*, Buenos Aires, Emecé, 1986, págs. 65-80.
- “Los laberintos policiales y Chesterton”, en *Borges en Sur 1931-1980*, Barcelona, Emecé, 1999, págs. 126-129.
- “Ellery Queen, *The New Adventures of Ellery Queen*”, en *Borges en Sur 1931-1980*, cit., págs. 231-232.
- “Howard Haycraft, *Murder for pleasure*”, en *Borges en Sur. 1931-1980*, cit., págs. 265-266.
- “Dos novelas policiales”, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets, 1986, págs. 313-314.
- “*How to write detective novels*, de Nigel Morland”, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, cit., págs. 156-157.
- “Leyes de la narración policial”, en *Textos recobrados (1931-1955)*, Barcelona, Emecé, 2002, págs. 36-39.
- BRESCIA**, Pablo A. J., “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la Teoría del Cuento”, en *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, págs. 145-166.
- CAISSON**, Max, “L’Indien, le détective et l’ethnologue”, *Terrain*, núm. 25, 1995, págs. 113-124.
- CALABRESE**, Elisa, “Casos policiales. Una genealogía del enigma en la Argentina”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, págs. 37-47.
- “Un jardín hecho de tiempo”, en *Variaciones Borges*, núm. 16, 2003, págs. 121-129.
- CAMPLANI**, Clara, “Paco Ignacio Taibo II: Rinascita di un genere letterario?”, *Rassegna Iberistica*, núm. 59, febrero de 1997, págs. 39-42.
- CASTELLINO**, Marta Elena, “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”, *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, 1999, págs. 89-105.
- CHANDLER**, Raymond, *El simple arte de matar (texto bilingüe)*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1996.
- CLARK**, Stephen J., “La vuelta a los orígenes: Borges y el relato policial”, <http://www.profesores.com.uy/material/literatura/borges/borgesrelatopolicial.htm>
- FAMA**, Antonio, “Análisis de «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges”, *Bulletin Hispanique*, vol. 85, núm. 1-2, enero-junio de 1983, págs. 161-173.
- FEINMANN**, José Pablo, *Escritos imprudentes*, Buenos Aires, Norma, 2002.
- FERNÁNDES**, Carla, “Entretien avec Paco Ignacio Taibo II”, *Caravelle*, núm. 70, 1998, págs. 277-286.
- FORNARO**, Milton, “La narrativa policial en Uruguay”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 153-164.
- FRANKEN KURZEN**, Clemens A., “Ricardo Piglia habla acerca del género negro”, *Libros & Lectores*, año 1, núm. 2, abril-junio de 2003, págs. 81-90.
- GARCÍA-CORALES**, Guillermo, “Sobre la función del relato policial en la obra de Borges”, *Proa: en las letras y en las artes*, núm. 23, mayo de 1996, págs. 165-167.

- “La nueva narrativa chilena: el caso de Jaime Collyer” [entrevista a Jaime Collyer], *Confluencia*, vol. 15, núm. 2, primavera 2000, págs. 192-201.
- GIARDINELLI**, Mempo, *El género negro vol. I*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- GUTIÉRREZ CARBAJO**, Francisco, “El relato policial en Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 505-507, julio-septiembre de 1992, págs. 371-388.
- “Caracterización del personaje en la novela policíaca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 371, mayo de 1981, págs. 320-337.
- HERNÁNDEZ MARTÍN**, Jorge, “On the case”, *Américas*, vol. 47, marzo-abril de 1995, págs. 16-21.
- HOLQUIST**, Michael, “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction”, en Glenn N. Most and William W. Stowe (eds.), *The poetics of murder: Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace, Jovanovich, 1983, págs. 149-174.
- HOVEYDA**, Fereydoun, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza editorial, 1967.
- JITRIK**, Noé, “Estructura y significación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges”, en *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971, págs. 129-150.
- LAFFORGUE**, Jorge, y **RIVERA**, Jorge B., *Asesinos de papel. Ensayos de narrativa policial*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996.
- LINK**, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La Marca, 1992.
- LOUS**, Alexandre, “Crimes d’ailleurs”, *Magazine Littéraire*, núm. 294, diciembre de 1991, pág. 73.
- MARTÍN CEREZO**, Iván, *Poética del relato policiaco*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- MARTÍN ESCRIBÀ**, Álex, y **SÁNCHEZ ZAPATERO**, Javier, (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca, Librería Cervantes, 2006.
- *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil, 2007.
- MATTALIA**, Sonia, *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- MCGUIRK**, B. J., “Seminario sobre Jorge Luis Borges: «La muerte y la Brújula»”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, CSIC, 1986, págs. 539-546.
- MOODY**, Michael, “Marco Antonio de la Parra: vida, teatro y ficción” [entrevista], *Confluencia*, vol. 15, núm. 2, primavera 2000, págs. 202-210.
- “Marco Antonio de la Parra” [entrevista], *Hispanamérica*, núm. 82, 1999, págs. 59-70.
- MONTE**, Alberto del, *Breve historia de la novela policíaca*, Madrid, Taurus, 1962.
- MORA**, Rosa, “Los escritores latinoamericanos buscan nuevas fórmulas para retratar sus países”, *El País*, 13 de julio de 2002, http://www.elpais.com/articulo/cultura/escritores/latinoamericanos/buscan/nuevas/formulas/retratar/paises/elpepicul/20020713elpepicul_2/Tes

- MORENO ROJAS**, Elizabeth, “La construcción de la ciudad en la novela norteña”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 17, 2004, págs., 13-31.
- NARCEJAC**, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policíaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NICHOLS**, William J., “A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 2, 1998, págs. 197-232.
— “Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 6, núm. 13, julio-diciembre de 2000, págs. 96-103.
- NOGUERAS**, Luis Rogelio, *Por la novela policial*, La Habana, Ediciones Unión, 1982.
- NOGUEROL JIMÉNEZ**, Francisca, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, en Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, cit., págs. 141-158.
- PADURA**, Leonardo, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana, Ediciones Unión, 2000.
- PARDO GARCÍA**, Pedro Javier, “El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento*, de Christopher Nolan”, en Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, cit., págs. 249-264.
- PELLICER**, Rosa, “Borges, Bioy y el género policial”, en José Luis de la Fuente (coord.), *Borges y su herencia literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, págs. 27-49.
- PIGLIA**, Ricardo, “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, págs. 67-70.
— “Lo negro del policial”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, cit., págs. 55-59.
- PINO**, Mirian, “Memoria y relato policial en Uruguay y Argentina”, en *Relatos del sur II. Ensayos críticos sobre narrativas latinoamericanas*, Córdoba, Narvaja, 2005, págs. 83-102.
— “El relato policial como máquina semiótica: el puente Auschwitz-Esma”, en *Relatos del sur III. Ensayos críticos en torno a poéticas de las memorias latinoamericanas*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, págs. 7-31.
- PLANS**, Juan José, “Historia de la novela policíaca (I)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 236, agosto de 1969, págs. 421-443.
— “Historia de la novela policíaca (II)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 237, septiembre de 1969, págs. 675-699.
— “Historia de la novela policíaca (III)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 241, enero de 1970, págs. 127-145.
- PÖPPEL**, Hubert, *La novela policíaca en Colombia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- QUINN**, Kate, “¿Por qué estudiar literatura policial latinoamericana?”, en Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, cit., págs. 19-27.
- RESINA**, Joan Ramón, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- RIVERO-POTTER**, Alicia, “Complementariedad e incertidumbre en «El jardín de senderos que se bifurcan»”, *La Torre, revista de la Universidad de Puerto Rico*, año II, núm. 6, octubre-diciembre de 1997, págs. 459-474.
- RAMÍREZ-PIMIENTA**, Juan Carlos, y **FERNÁNDEZ**, Salvador C. (comp.), *El norte y su frontera en la narrativa policíaca mexicana*, México, Plaza y Valdés, 2005.

- RAMÓN**, Armando de, *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*, Santiago de Chile, Catalonia, 2006.
- RODRÍGUEZ ABAD**, Franklin, “The Bind Between *Neopolicial* and *Antipolicial*: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction”, *Ciberletras*, núm. 15, 2006, <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/rodriguezf.html>
- RODRÍGUEZ LOZANO**, Miguel G., y **FLORES**, Enrique (eds.), *Bang! Bang!, Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO**, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- ROSAL**, Juan del, *Crimen y criminal en la novela policiaca. (Estudio psicológico)*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1947.
- ROSALES TAPIA**, Marco, “Lo policial y lo étnico: ¿hibridez de un género? (La novela policial etnológica)”, <http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/tesis.pdf>
- RUTÉS**, Sébastien, “Obras literarias. Reflexiones sobre las obras de construcción en la novela negra”, *La Gangsterera*, marzo de 2006, págs. 109-112.
- SHERMAN**, Scott, “Democratic Detective”, *Boston Review* en <http://bostonreview.net/BR21.2/Sherman.html>
- SIMPSON**, Amelia S., *Detective Fiction from Latin America*, Londres y Toronto, Associated University Presses, 1990.
- SKLODOWSKA**, Elzbieta, *La Parodia en la nueva novela hispanoamericana: (1960-1985)*, Amsterdam- Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- SOLANES**, Ana, “Ricardo Piglia: «uno escribe para saber qué es la literatura»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 681, marzo de 2007, págs. 133-144.
- SOLOTOREVSKY**, Myrna, “«La muerte y la Brújula», parodia irónica de una convención genérica”, *Neophilologus*, vol. 70, núm. 4, octubre de 1986, págs. 547-554.
- SONG**, H.Rosi, “El neopolicial de Paco Ignacio Taibo II: ¿una resolución de la historia?”, *Hispanérica*, año XXXII, núm. 96, 2003, págs. 91-96.
- STAVANS**, Ilán, *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- SYMONS**, Julian, *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- TAIBO II**, Paco Ignacio, *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*, México, Joaquín Mortiz, 1999.
- 68, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- “Paco Ignacio Taibo II speaks out”, *Review*, núm. 44, enero-junio de 1991, págs. 7-9.
- TANI**, Stefano, *The doomed detective: the contribution of the detective novel to postmodern American and Italian fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.
- THAU**, Eric, “Implicaciones de la parodia de «The Purloined Letter» de Edgar Allan Poe en «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges”, *Mester*, vol. 24, núm. 2, otoño 1995, págs. 1-12.
- TOCILOVAC**, Goran, “Novela negra latinoamericana: dos extremos (Argentina, México) y algo de Cuba”, *La Nueva Literatura Hispánica*, núm. 4, 2000, págs. 167-181.
- TODOROV**, Tzvetan, “Tipología del relato policial”, Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, cit., págs. 46-55.
- TOLEDO**, Aída “*El hombre de Montserrat* de Dante Liano: transgresión paródica de la fórmula de la novela negra”, en *Vocación de Herejes*, Guatemala, Editorial Cultura y Academia Editora, 2002, págs. 90-103.
- “La novela de la guerrilla: apuntes sobre los escritores del filón marginal”, en *Vocación de Herejes*, cit., págs. 51-58.

- TORRES**, Vicente Francisco, “Dice Taibo II”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 67, julio-septiembre de 1988, págs. 160-163.
- “La novela policiaca mexicana”, *La Palabra y el Hombre*, núms. 53-54, enero-junio 1985, págs. 37-42.
- TRELLES PAZ**, Diego, *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: Detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, 2008, <http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/trellespazd97589/trellespazd97589.pdf>
- VALLE**, Amir, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, págs. 95-101.
- VALLES CALATRAVA**, José R., *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN**, Manuel, “Contra la novela policiaca”, *Ínsula*, núm. 512-513, 1989, pág. 9.
- “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 49-62.
- “Lo criminal en la literatura criminal”, prólogo a José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991, págs. 7-10.
- WALTON**, Priscilla L., y **JONES**, Manina, *Detective Agency. Women Rewriting the HardBoiled Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- YATES**, Donald A., “El cuento policial latinoamericano”, en Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Barcelona, Vosgos, 1989, págs. 205-212.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA CITADA

- AÍNSA**, Fernando, “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 19-40.
- *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- AMORES**, Véase Monserrat, “En busca de la verosimilitud: azar y providencia en el folletín español”, *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, La Coruña, Universidade da Coruña, 2006, págs. 83-98.
- ARISTÓTELES**, *Ética a Nicómaco*, Barcelona, Orbis, 1984.
- BOBES NAVES**, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos, 1985.
- CÁNOVAS EMHART**, Rodrigo, *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1997.
- CORTÉS LÓPEZ**, José Luis, *Historia contemporánea de África. (Desde 1940 hasta nuestros días)*, Madrid, Mundo Negro, 2007.
- FERRARI**, Osvaldo, *En Diálogo*, México, Siglo XXI Editores, 2005 (2 vols.).
- FUGUET**, Alberto, y **GÓMEZ**, Sergio, “Presentación del país McOndo”, en *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, págs. 9-18.
- FUENTES**, Carlos, *Los 68: París, Praga, México*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.

- GUBERN**, Roman, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- ITURRA**, Carlos, “¿Nueva Generación?”, *El País*, 16-23 de diciembre de 1993, pág. 12.
- LAGARCE**, Carmen, “Pía Barros: la generación del desencanto y la pérdida de utopías”, *Confluencia*, vol. 13, núm. 1, otoño de 1997, págs. 221-226.
- LLARENA**, Alicia, “Espacio y literatura en Hispanoamérica”, en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, cit., págs. 41-57.
- MILLARES**, Selena, y **MADRID**, Alberto, “Última narrativa chilena: la escritura del desencanto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 482-483, agosto-septiembre de 1990, págs. 113-122.
- OLIVÁREZ**, Carlos, *Nueva narrativa chilena*, Santiago, Lom, 1997.
- PADUA**, Marsilio de, *El defensor de la Paz*, Madrid, Tecnos, 1989.
- PAZ**, Octavio, “Pessoa, por Octavio Paz”, *ABC*, 30 de noviembre de 1985, pág. 49.
- PÉREZ SANTIAGO**, Omar, *Escritores de la guerra*, Santiago, Foro Nórdico, 2004.
- PIGLIA**, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- PLATÓN**, *La República*, Madrid, Alianza, 2006.
- PONIATOWSKA**, Elena, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, Era, 1971.

AGRADECIMIENTOS

Aparte de al MEC y a la UAM, por la beca predoctoral concedida, quiero dar las gracias a las personas que me han ayudado a sacar adelante este trabajo. En especial a mi director, Teodosio Fernández, por sus orientaciones y su paciencia. Al profesor Nelson Osorio por su generosidad y ayuda durante la investigación realizada en Santiago de Chile. A Mirian Pino, Clemens Franken y Magda Sepúlveda, por la dedicación de su tiempo y el material prestado. A Ramón Díaz Eterovic y Sergio Gómez, por su amabilidad y las entrevistas concedidas. A los bibliotecarios de la sección de Referencias Bibliográficas de la Biblioteca Nacional de Chile, por su valiosa ayuda. Al Club de Novela Negra de la librería Estudio en Escarlata, por sus sugerencias. A Charo y a Jorge de la Biblioteca de AECID, por su atención y cariño. A mis amigos, en especial a Ana, Alejandra y Nuria, por su empatía. A mi familia, sobre todo a Guillem, a mis padres y a mi hermano, por su apoyo incondicional en las etapas de desaliento.